UC-NRLF
B 3 563 248

ROBERT PETSCH

# WESEN UND FORMEN DER ERZÄHLKUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

O HARRASSOWITZ
UCHHANDLUNG
LEIPZIG

Digitized by Google

# DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL KLUCKHOHN

UND

ERICH ROTHACKER

BUCHREIHE

20. BAND

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1934

Digitized by Google

# WESEN UND FORMEN
DER
# ERZÄHLKUNST

VON

ROBERT PETSCH

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1934

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

DRUCK VON C. SCHULZE & CO., G. M. B. H., GRÄFENHAINICHEN

Digitized by Google

PN553
P4

DEM ALTMEISTER

DER DEUTSCHEN ERZÄHLKUNST

HERMANN STEHR

IN VEREHRUNG GEWIDMET

973969

Digitized by Google

Digitized by Google

# INHALTSVERZEICHNIS


Seite

Zur Einführung . . . . . IX

Kapitel I. Wesen und Werden der Erzählkunst

§ 1. Die Vorformen der Erzählkunst und die dichterischen Werte 1

§ 2. Das Märchen als Urform der erzählenden Dichtung . . . 23

Kapitel II. Die Grundzüge der epischen Dichtung

§ 1. Das Wesen des Epischen . . . . . 33

§ 2. Die epische Haltung . . . . . 37

§ 3. Der Vorgang als Gegenstand der Erzählkunst. . . . . 42

Kapitel III. Der Aufbau der epischen Dichtung

Vorbemerkung . . . . . 56

§ 1. Die Rolle des Erzählers. (Das epische Ich. Die Rahmenerzählung) . . . . . 57

§ 2. Die epische Handlung . . . . . 65

A. Die Motive und ihre Verflechtung . . . . . 65

B. Der Aufbau der Handlung selbst . . . . . 86

§ 3. Zeit und Raum in der Erzählung . . . . . 92

§ 4. Die epischen Figuren . . . . . 117

§ 5. Die Umwelt der Figuren . . . . . 140

Kapitel IV. Die Darbietungsformen der Erzählkunst

Vorbemerkung . . . . . 166

§ 1. Die epischen Grundformen . . . . . 167

§ 2. Die epische Sprache . . . . . 184

§ 3. Vers und Prosa . . . . . 206

Kapitel V. Die Einzelformen der Erzählkunst

Vorbemerkung . . . . . 224

§ 1. Die Kurzformen . . . . . 226

A. Allgemeines . . . . . 226

B. Das Heldenlied und die Ballade . . . . . 229

C. Die Anekdote und der Schwank . . . . . 234

§ 2. Die Novelle . . . . . 245

Anhang. Sproßformen der Novelle . . . . . 255

a) Die „Geschichte“ . . . . . 255

b) Das Kunstmärchen . . . . . 257

c) Die Fabel . . . . . 259


Digitized by Google

Seite

§ 3. Die Langformen . . . . . 261
A. Allgemeines . . . . . 261
B. Das Epos . . . . . 270
C. Die Saga . . . . . 280
D. Der Roman . . . . . 292
I. Allgemeines . . . . . 292
II. Der Entwicklungsroman . . . . . 296
III. Der Ereignisroman („Der reine Roman“) . . . . 310

Digitized by Google

# ZUR EINFÜHRUNG

Dies Buch stellt den ersten Versuch dar, die Grundlagen, die eigenen Ziele und die Lebensvorgänge der Erzählkunst in ihrer Gesamtheit, in ihren inneren Beziehungen und in ihrer Verflechtung mit der Dichtung überhaupt zu erklären.

Natürlich arbeitet dieser Versuch mit den Ergebnissen und Anregungen zahlreicher Vorgänger. Leider sind die Andeutungen des Aristoteles über unseren Gegenstand weit karger als seine Darstellung der Tragödie. Daß die spätere „Lehre von der Dichtung" seine Richtlinien für die Beurteilung des Dramas vielfach unbesehen auf das Epos übertragen hat, war nicht seine Schuld. Aber das „Traité du poème épique" des Paters Le Bossu und alles, was im Anschluß daran (seit Gottsched) auch in Deutschland über die epische Dichtung gesagt worden ist, kann weder systematisch noch sachlich befriedigen.

Eine dem Gegenstande gemäße und wahrhaft förderliche Erörterung epischer Fragen wurde durch die Homerkritik des 18. Jahrhunderts vorbereitet und in dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller sofort auf eine beträchtliche Höhe geführt. In engster Fühlungsnahme mit dem Drama und in regster Wechselwirkung zwischen theoretischem Denken und dichterischem Schaffen wurden hier die wichtigsten Fragen angegriffen und in einem Sinne bearbeitet, den die „Allgemeine Literaturwissenschaft" heute nur bejahen kann. Es liegt durchaus im Sinne dieser Forschungsweise (deren Grundzüge ich in der Zeitschrift für Ästhetik, Jahrgang 1934, S. 254ff. kurz entwickelt habe), wenn unsere Klassiker an die großen geschichtlichen Leistungen (besonders der uns geistig eng verwandten Griechen) und an ihre eigenen Pläne anknüpfen, um an der Hand dieser „eminenten Fälle" zum „Wesen" der Sache vorzudringen. Goethes berühmte und schlechthin gültige Scheidung der Gattungen nach dem Vortrage (des Mimen und des Rhapsoden) eröffnet die phänomenologische Betrachtung in engster Verbindung mit der geschicht-

Digitized by Google

lichen Untersuchung, der stärksten wissenschaftlichen Verallgemeinerung mit der eindringlichsten Verbesonderung.

Die letztere ist freilich vor allem Sache der „Auslegung", über deren Wesen und Weisen ich mich in meinen Leitsätzen „Über die philologische Interpretation" (in den „Forschungen und Fortschritten", Jahrgang 1933, S. 77f.) geäußert habe. Sie ist mit der mehr systematischen Besinnung auf das Wesen und die Formen der Erzählkunst wurzelhaft verbunden und beide sind auf stete und rege Wechselwirkung angewiesen. Dennoch muß sich der Forscher, wenn er auf neue Einsichten ausgeht, wohl oder übel für die eine Betrachtungsweise entscheiden, ihre Ziele in den Mittelpunkt seines Schauens stellen und die andere mehr vom Rande her einwirken lassen.

So ist es in der vorliegenden Arbeit geschehen, die sich um die allgemeinen Grundzüge und um die Hauptglieder des epischen Organismus bemüht. Sie arbeitet mit zahlreichen Beispielen: mit alten und mit neueren (besonders der Gegenwart entstammenden), mit deutschen und mit fremden, mit „klassischen" und mit weniger bedeutenden Erzählungen jeder Art. Diese Beispiele — deren Auswahl keine Wertung bedeutet — stellen also keine „Muster" der epischen Vollendung, sondern „Fälle" der epischen Gestaltung und Wirkung dar. Nur so läßt sich der organische Aufbau der Erzählkunst umschreiben und ihr Lebensprozeß in der ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen wenigstens andeuten.

Denn es kann in einem Bande von notwendiger Beschränkung des Umfangs und noch dazu in einem ersten Versuche seiner Art von „Vollständigkeit" oder auch nur von einem Streben danach keine Rede sein. Auch die letzten Vorgänger des Verfassers, unter denen vor allem E. Ermatinger und E. Hirt, Hans Franck und O. Walzel, R. Hartl und E. Everth, W. Flemming und nicht zuletzt H. Steckner genannt seien, greifen meist nur einige wesentliche Punkte aus dem Gefüge des Epischen heraus — z. T. im Anschluß an die deutsche Ästhetik seit den Brüdern Schlegel, W. von Humboldt, Fr. Th. Vischer u. a. — und bringen sie in einen engeren Zusammenhang untereinander oder mit unseren Erfahrungen von der ureigenen Wirkung der erzählenden Dichtung auf unsere Seele[1]).

[1]) Reicher an Einzelheiten sind die mehr technologischen Untersuchungen, z. B. von R. Riemann über Goethes Romantechnik (1902) oder von P. Zincke über Heyses Novellentechnik (1928); ihnen fehlt aber die

Digitized by Google

Wir versuchen hier, einerseits das epische Erleben, Schauen und Gestalten in seiner Besonderheit schärfer zu erfassen und gegen das Dichterische im allgemeinen abzugrenzen: auf der anderen Seite wollen wir möglichst viele Formen und Gestaltungsweisen des Epischen in unsere Betrachtung einbeziehen, jede auf ihre eigenen Wurzeln (und Vorformen) prüfen und sie alle unter den Gesichtspunkten des epischen Gestaltungswillens zu einer belebten „Vieleinheit" zusammenfassen.

Unser Versuch ist also in der Hauptsache systematisch gerichtet. Doch bringt es Art und Wesen des Gegenstandes (als einer künstlerischen Wesenheit) mit sich, daß ihm kein starres und „umständliches Lehrgebäude" je gerecht werden kann. Zahllose Einzelheiten würden schief beleuchtet und falsch betont werden, wenn nicht das System seine Lebenskraft und seine Angemessenheit an poetische Gegenstände bewiese, indem es sich ständig auflockert und immer wieder zusammenfügt.

Nur indem wir von Einzelpunkten, wo es passend und ergiebig erscheint, immer wieder auf größere Zusammenhänge hinblicken und von diesen bei Gelegenheit auf das Ganze vorstoßen, können wir Linien und Ebenen durch die „Welt" des Epos legen, die ein Zurechtfinden ermöglichen. Und diese Ausrichtung des Lesers scheint uns wichtiger und förderlicher, als eine lückenlose Aufzählung aller Gesichtspunkte, die jemals an die erzählende Dichtung oder an ihre einzelnen Arten herangetragen worden sind. Vielmehr hoffen wir, daß die vorliegende Arbeit, die ja nicht der letzte Versuch ihrer Art sein wird, noch manchen Forscher, vor allem aber die wissenschaftliche Jugend und die Kritiker der

---

eigentlich systematische Einheit und Durchsichtigkeit. Das gilt erst recht von den wertvollen Beobachtungen Otto Ludwigs in seinen „Romanstudien" (Gesammelte Schriften, Bd. 6). — Der Verf. ist natürlich oft zu den gleichen oder ähnlichen Gesichtspunkten und Einsichten gelangt, wie die oben genannten Forscher, wenn er auch dabei vielfach andere Wege beschreiten und seine Ergebnisse anders einordnen mußte. Es wäre ein vergebliches Bemühen, alle Übereinstimmungen in den Anmerkungen zu buchen, zumal das vorliegende Werk kein Lehrbuch sein soll. Es wurden also nur dann die Vorgänger genannt, wenn die Übereinstimmungen mit ihnen besonders eng waren, wenn sich der Verf. von ihnen angeregt fühlte und sich mit ihnen auseinandersetzen wollte oder wenn er den Leser auf die ausgiebigere Behandlung eines Punktes hinweisen konnte. Das letztere gilt auch von den besonders namhaft gemachten Einzeluntersuchungen.

Digitized by Google

Dichtung aus dem neuen Geschlecht dazu auffordern und ihnen die Mittel an die Hand geben möge, noch recht viele solcher Gesichtspunkte aufzustellen, die sich früher oder später auch für die Systematik auswerten lassen.

Das einheitliche Ziel des Verfassers dieses Buches war, zu zeigen: wie mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit, wenn auch unter vielen Hemmungen und Brüchen, sich in der dichterischen Erzählung immer eine bestimmte menschliche Geisteshaltung, nämlich die epische, zu entfalten, zu läutern und zu vollenden sucht. Da aber das Wort „Vollendung" bei uns leicht andere, hier verwirrende Bedeutungsschattierungen mitbringt, erlaube man mir dafür in diesem (sonst mit Fremdwörtern nicht überfüllten) Buche die Bezeichnung „Integration". Es wird sich — oft zwischen den Zeilen — erweisen, wie der epische Mensch sich als Dichter in der Auffassung und Gestaltung des Werkes „integriert": um so stärker, je mehr das Werk den Eindruck eines gegliederten und geschlossenen Organismus hervorruft. Am Genuß solcher Werke, am Mitgenuß der Grundhaltung ihrer Dichter „integriert" sich aber auch eine bestimmte Haltung in dem Leser, die im Gesamtgefüge des geistigen Menschen nicht entbehrt werden kann.

Freilich ist diese „Integration" keine ganz eindeutige und einheitliche Erscheinung. Es gibt Kreise und Schichten genug innerhalb der erzählenden und zuhörenden (oder: lesenden) Menschheit, die sich z. B. mit dem prickelnden Reiz des „Sensationellen" begnügen, und es gibt Beurteiler, die alles Erzählte auf die Höhe einer abgezogenen Geistigkeit erhoben oder mit einer mystischen Vertiefung behandelt zu sehen wünschen. Hier heißt es Farbe bekennen. Der Verfasser steht auf dem Standpunkt, daß echte Erzählkunst das Abenteuer im Lichte geistiger Werte und das Geistige in der Form des spannenden Ereignisses darstellt. Er ist überzeugt, daß zwar jede erzählende Dichtung die eine oder die andere dieser Wertgruppen zuerst und vor allem ins Auge faßt, daß aber jede große epische Leistung — von unseren Volksmärchen angefangen — das Ineinanderwirken und das Wechselspiel beider Gruppen in immer neuen Ausprägungen und Spiegelungen zeigen muß.

Das gilt vor allem von unserer deutschen Erzählweise seit den Tagen des deutschen Idealismus, die sehr tief in unserem völkischen Wesen verwurzelt ist und dauernd von ihm bestimmt

Digitized by Google

wird. Der deutsche Darsteller der Erzählkunst hat in der Gegenwart das besondere Glück, vor einer sehr hohen und mannigfaltigen Entfaltung völkischer Geistesart in erzählender Form zu stehen. Was der Verfasser unter „Deutscher Erzählkunst" versteht und gerade heute in hohem Grade verwirklicht sieht, hat er in einem Aufsatze des „Deutschen Volkstums" (1934, Heft 1) ausgeführt. Die dort aufgestellten Gesichtspunkte bestimmen auch die gegenwärtige Darstellung und dringen in dem Schlußabschnitt sichtbar hervor.

Das vorliegende Buch wendet sich zunächst an die engeren und weiteren Kreise der Fachgenossen, um zur Betrachtung der epischen Kunst unter den Gesichtspunkten der allgemeinen Literaturwissenschaft von neuem anzuregen; es möchte auch den deutschen Unterricht auf allen Stufen befruchten und der Buchkritik einige feste Maßstäbe an die Hand geben; wenn es dann auch weiteren Kreisen unseres Volkes eine klare Vorstellung von dem einheitlichen Wesen, von den vielfältigen Formen der Erzählkunst und von ihrer hohen nationalen Bedeutung in der Gegenwart vermitteln und wenn es gar bei unseren großen Erzählern freundliche Beachtung finden sollte, so wäre der Verfasser für seine Arbeit reich belohnt.

Am Ende dieser Arbeit, die den Ertrag jahrelanger Beschäftigung mit den Fragen der epischen (und dramatischen) Dichtung zusammenfaßt, habe ich denen zu danken, die mich auf dem Wege gefördert haben.

Meine Darstellung wäre nicht zustande gekommen ohne die anregende und fördernde (schriftliche und mündliche) Aussprache mit erzählenden Dichtern der Gegenwart und mit Fachkennern aus den Kreisen der Kritiker und Lektoren. Auch während der Arbeit fehlte es nicht an der tätigen Anteilnahme älterer und jüngerer Fachgenossen, deren ich heute dankbar gedenke. Aus den Reihen meines Seminars, mit dem ich einen großen Teil der hier behandelten Fragen wiederholt besprechen konnte, hat sich Herr Stud. E. Schaper zur sorgfältigen Erledigung einer Korrektur freundlich bereitgefunden.

Mein besonderer Dank gebührt aber der „Deutschen Gemeinschaft zur Erhaltung und Förderung der Forschung" („Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft"), deren tatkräftige Unterstützung erst die Drucklegung des Buches in schwerer Zeit ermöglichte;

Digitized by Google

ferner den Herausgebern dieser „Buchreihe", den Herrn Kollegen Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, deren freundliche Anteilnahme mich zum Abschluß der Arbeit ermutigte, und nicht zuletzt dem Verleger, Herrn Hermann Niemeyer, der sich von Anfang an für die Veröffentlichung einsetzte und sie mit seinem sachkundigen Rate unterstützte.

R. P.

Digitized by Google

Kapitel I

# WESEN UND WERDEN DER ERZÄHLKUNST

## § 1. DIE VORFORMEN DER ERZÄHLKUNST UND DIE DICHTERISCHEN WERTE [1])

Unter „Erzählung" verstehen wir schon im gewöhnlichen Leben eine zusammenhängende Mitteilung von vergangenen Tatsachen, die sich über die bloße „Nachricht" erhebt und wenigstens nebenher ästhetisch wirken kann. Der noch so primitive Bericht dieser Art ist bereits eine beachtenswerte Leistung des Menschengeistes, die aus verschiedenen Wurzeln Nahrung zieht. Aus jeder dieser Wurzeln sprießen zunächst einfache „Redeformen" auf, deren jede wieder einer bestimmten Geisteshaltung des Menschen entspricht. Da sind zunächst die streng an den Gegenstand gebundenen Formen der „Erinnerung" und der „Erklärung". Die gesprochene Erinnerung sucht enteilende Erscheinungen des Lebens, Menschen oder Dinge, Verhältnisse oder Vorgänge festzuhalten, die von außen an uns herandrängen oder aus unserem Innern aufsteigen. Die Werte dieser Bewußtseinsinhalte, um deren willen der Geist sie festhält und durch die Rede „formt", können von verschiedener Art sein: die mehr sinnlichen Reize „spannen" unsere Nerven noch in der Erinnerung, ja, der Eindruck wird verstärkt durch die Auswahl, Betonung und Gruppierung der einzelnen Wirkungen. Die Erinnerung kann sich aber auch an den Gehalt des Erinnerten klammern und ihn so vertiefen und klären, daß wir uns beim Anhören eines höheren Grades unseres Menschentums bewußt werden. In dem einen wie in dem anderen Falle schweift die Einbildungskraft

[1]) Vgl. den Literaturbericht „Zur Lehre von den ältesten Erzählformen", in „Dichtung und Volkstum" 1934 (= „Euphorion" Bd. 35), S. 96ff.



Digitized by Google

des Erzählers gern über die Wirklichkeit, hier und da auch über das „Mögliche" hinaus, dessen Grenzen dem urtümlichen Menschen ohnehin nicht klar sind. Damit rührt die Erzählung aus der Erinnerung an eine andere Redeform, die aus naheliegender Wurzel aufsprießt: in uns allen wirkt der Trieb nach Erklärung des „Neuen", das wir dem schon Bekannten anzugleichen und einzuordnen suchen. Nur geht der primitive Geist nicht darauf aus, das Verwickelte auf das Einfache, das Dunkle und Verworrene auf das Helle, Übersichtliche zurückzuführen. Vielmehr fühlt sich der Erzähler durch das Neue auf jene geheimnisvollen Hintergründe hingewiesen, die das Leben dem ursprünglichen Menschen auf Schritt und Tritt offenbart. Diese Hintergründe wirken nicht bloß auf das Gefühl unmittelbar. Sie bergen Werte höheren Grades, die entweder von mehr spannender („abenteuerlicher") oder von mehr musterhafter („idealer") Art sein können. Dort heißt es: „So was gibt es nun, mitten im Leben"; hier sagt uns der Bericht: „So sollte es sein" oder „Darauf will die Welt hinaus". Diese Richtungen lassen sich denn auch bis in die beiden mehr persönlichen („ichhaften") Wurzeln der Erzählung verfolgen. Die eine dieser Wurzeln ist der Drang nach seelischer Beeinflussung des Nächsten: die Sprache wird sich ihrer zauberhaften Kraft bewußt, die Gefühlslage des Sprechers und die Stimmungsnote seiner Auslassung auf andere zu übertragen, deren Anteilnahme sein eigenes Erleben steigert. Je nachdem sich diese Kraft an den triebhaften oder den geistigen Menschen richtet, wird die Redeform sich wandeln, indem sie mit verschiedenen sprachlichen Mitteln arbeitet. Damit entwickelt sich dann ein Trieb aus einer vierten Wurzel: die Freude am Können, an dem Fluß der Rede und an ihrer schöpferischen Fähigkeit, das weit Entfernte, Gleichzeitige, einander Widerstrebende auf das fortlaufende Band der Erzählung zu zwingen und damit einem Stückchen Welt eine neue, „sprechende" Form zu geben. So weit die Erzählung an irgendeinen praktischen Zweck gebunden ist — und wäre es nur der Zweck, das Gefühl des Hörers zu erregen — haben wir es mit reinen „Vorformen" der Erzählkunst zu tun. Ästhetische Werte mögen dabei schon mitspielen, besonders wo die mehr persönliche Einstellung die gegenständliche überwiegt; aber diese Werte bleiben am Rande; sie werden auch von dem Zuhörer kaum empfunden, obwohl sie oft das Erzählte seinem Gedächtnis besonders fest einprägen.

Digitized by Google

Der Weg von diesen „Vorformen" zu den künstlerischen „Urformen" ist nicht weit und es gibt der Übergänge viele. Als Urformen sprechen wir solche Gestaltungen der Rede an, worin der praktische Zweck hinter der Freude am Erzählen zurücktritt; durch die Art der Darbietung wird dann die ästhetische Wirkung gesteigert oder gar zum eigentlichen Zwecke, wobei die eine oder die andere jener Grundrichtungen mit ihren besonderen Werten die Führung erhält.

Was sich bei der Erinnerungs- und Erklärungsrede meist unabsichtlich vollzog, die sichtende und klärende Umgestaltung des Wahrgenommenen und Erlebten durch das Wort, das wird jetzt bewußt geübt und bestimmt die Auswahl und Ordnung des Stoffes. Je stärker die Macht der Rede empfunden wird, um so mehr sinkt denn auch die begleitende Gebärde, die anfänglich einen guten Teil des Berichtes wirksam bestimmte, zum bloßen Nebenwerk herab, das die Rede der inneren Anschauung des Zuhörers näher bringen, zunächst aber seine Aufmerksamkeit erregen will. Das Wort siegt! Um so „sprechender" wird dann auch der Bildgehalt, um so selbstbewußter und fruchtbarer die Schöpferkraft der Rede, obwohl die sachlichen Beziehungen des Vortrages immer noch bestehen bleiben und seinen Aufbau weithin bestimmen. Aber schon in dem Rahmen der Kulthandlung hat sich die griechische Tragödie aus einer Urform zur dichterischen „Vollform" entwickelt, die auf uns Heutige rein poetisch wirkt, nachdem die religiösen Werte der alten Zeit für uns verblaßt sind.

Auch die Erzählung des Geschehenen (in die sich von jeher Erfundenes mengte) hatte zunächst ihre ästhetischen Reize mehr am Rande entwickelt. Von hier bis zur dichterischen Erzählung war immer noch ein weiter Weg; die „Vorformen" und die „Urformen" verschwanden denn auch keineswegs mit der Erfindung der epischen Vollformen, die der reinen Freude am erzählenden Gestalten entsprungen sind[1]). Jene beiden Vorstufen sind ja nur

[1]) So bestehen heute neben allen den hohen und niederen Erzählformen noch die reinen Tatsachenberichte fort, die z. B. im ärztlichen „Bulletin" oder in amtlichen „Verlautbarungen" besondere Redeformen von gefühlsfreier, sachgemäßer Ausprägung erhalten haben und die vor allem dem Wissenden etwas „sagen". Wieder auf anderer Linie entwickelt sich der Tagebuchbericht und die „Reportage". — Natürlich kann auch der reine Sachbericht auf hoher Stufe künstlerische Werte annehmen, wie z. B. Generalstabsberichte aus der Feder Helmuths von Moltke oder Hermanns von Stein; doch wird die besondere Wirkung



Digitized by Google

altertümlicher, aber nicht in dem geschichtlichen Sinne „älter", als wären sie nie vor der Dichtung dagewesen und dann von ihr verdrängt worden; sie bestehen also dauernd neben der Dichtung fort, gehen als Bausteine in sie ein und treten mit ihr in Wechselwirkung, nicht immer zum Vorteil des poetischen Eindrucks. So werden denn auch, mit dem Übergange zur „reinen" Dichtung, die tatsächlichen Werte des wirklichen Lebens nicht einfach ausgeschaltet, sondern „verwandelt" wie alles, was des Dichters Hand berührt. Der Mensch gibt sie im „ästhetischen Zustande" daran, um sie aus den Händen der Kunst reiner wieder zu empfangen. Gerade in den Anfängen der Kunst macht ihn ja der Dichter auch menschlich reifer und vollkommener; indem er alle Kräfte seines Gemüts gleichzeitig aufregt und zu einem gewissen Ausgleich bringt, rundet er seine Persönlichkeit ab, so daß er an jede andere Aufgabe, besonders geistiger Art, als „ganzer Mensch" herangehen kann[1]). Das ist die Wirkung jener „menschlichen Werte" im engsten Sinne, die der Dichter (und nur er) als höchster Verwalter der geistigen Kräfte des Menschengeistes, als Wortführer seines Volkes, seiner Blut- und Schicksalsgenossen, ergreifen und in höherem Sinne fühlbar und wirksam machen kann. Auf diesen Werten und ihrer Ausprägung in der Rede beruht sowohl die ästhetische wie die „lebendige" Wirkung der Dichtung, die nur zwei Seiten des gleichen Vorgangs bedeuten. Die „menschlich-dichterischen" Werte bilden ein Reich neben allen anderen sachlichen und geistigen Wertungen, mit denen sie durchweg in Beziehung stehen, in denen sie verborgen liegen und auf die sie auch sinnbildlich hinweisen, ohne doch mit ihnen zusammenzufallen. Sie sind das höchste Eigentum und Vorrecht des zur Sprache berufenen Menschen, und nur in der Rede können sie sich rein entfalten[2]). Um diese „red-

---

dieser Sprachwerte dem Zweck der Niederschrift dienstbar gemacht, so daß wir eher von „Außenformen" sprechen könnten. Unsere Abstufung der Formen berührt sich mit derjenigen von A. Jolles, ohne sich damit zu decken. Mit seinem bahnbrechenden Werk „Einfache Formen" (Leipzig 1929) setzt sich mein Aufsatz in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" Bd. 10, S. 335f. auseinander.

[1]) Ich schließe hier an Schillers Darstellung in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" an, deren Gehalt für eine allgemeine Kunstwissenschaft mir bei weitem noch nicht ausgeschöpft zu sein scheint.

[2]) Ich verweise zum Folgenden auf meine Leitsätze über „Wesen und Bedeutung der Dichtung", in den „Forschungen und Fortschritten", Bd. 9 (Nr. 27) S. 392ff.

Digitized by Google

baren" Werte bewegt sich gleichsam die Zwiesprache des Geistes mit sich selbst, soweit er mit dem Leben noch aufs engste verbunden ist. Auch sie sind teils funktionaler, teils gegenständlicher Art.

Die erste Gruppe befriedigt uns vor allem durch die Erfüllung unseres Wunsches, den matten oder verworrenen Ablauf unseres Lebens dynamisch zu steigern, ihn rhythmisch oder sonstwie zu ordnen und zu gestalten, so daß schon die Formgebung an sich, ohne Rücksicht auf die besonderen Inhalte, von unserem Menschtum Zeugnis ablegt. Den Übergang zur zweiten Wertgruppe bilden die verschiedenen Formen unserer Genugtuung darüber, daß wir mit Hilfe des Wortes eine beliebige Fülle von Weltstoff — wieder ohne Rücksicht auf den spezifischen Inhalt — zur einheitlichen Wirkung auf unser Gefühl (im Sinne der ersten Wertgruppe) zusammenzwingen können. Die andere, rein gegenständliche Gruppe endlich umfaßt die vorgänglichen Werte in ihrer menschlichen Bedeutung, neben ihrer sachlichen Bedeutung, ihrer Zweckmäßigkeit und ihren Eigenreizen. Alle diese „objektiven" Wertnoten wirken ja immer auf unser Gefühl mit ein und treten dann leicht in ein Verhältnis der transparenten oder symbolischen Beziehung zu dem, was uns unser Leben als Menschen „wert macht"[1]). Hier erst triumphiert der „reine Mensch" in uns als das Wesen, das jede andere Kreatur nach seinem Werte an sich und für uns fragen darf. Und wieder handelt es sich bei der Dichtung um „redbare" Werte, die nicht nur für unser unmittelbares Lebensgefühl, sondern für unseren Geist „Geltung" haben.

Das „dichterische Gefühl", das sich an jene Werte rankt und sie immer neu hervortreibt, ist mit keinem Sach- oder Weltgefühl, aber auch mit keinem Personalgefühl zu verwechseln. Es ist „reinmenschlich", d. h. es entspringt dem gesteigerten Lebensgefühl unserer Gattung, das im Reden sich seiner selbst bewußt wird. In allen seinen Formen schwingt denn auch das Bewußtsein von der Werthaftigkeit unseres Mensch-Seins in irgendwelcher Schattierung mit. Wir fühlen uns der Gottheit gegenüber als „bloße Menschen", (aber auch als durch ihre Nähe begnadete Menschen). Wir fühlen uns der Natur, dem Tiere, der Pflanzenwelt gegenüber als ein Anderes, „Besonderes", aber auch im tiefsten Grunde „Verwandtes". Wir fühlen uns dem eigenen Schicksal gegenüber als Dulder und Kämpfer, dem fremden gegenüber als Zuschauer; zugleich aber empfinden wir es in irgendeiner verborgenen Tiefe unserer Seele beinahe als Ausfluß unseres eigenen Wollens[2]). Wir fühlen

SUBLIME

[1]) „Erhöhte Realität": Lessing an Mendelssohn, 2. Februar 1757.

[2]) Vgl. H. Ibsens Gedicht „Auf der Höhe", übersetzt von Chr. Morgenstern in der deutschen Gesamtausgabe Bd. 1 (Berlin, S. Fischer, 1903), S. 90ff.

Digitized by Google

uns dem eigenen Leben, unserem Nächsten, unseren Volks- und Stammesgenossen und der Menschheit auf ganz freie Art verbunden und dazu berufen, alle diese Verbindungen in freie, sinnbildliche Beziehungen zu setzen; zugleich erlangen alle diese Beziehungen hier eine besondere Stärke und Innerlichkeit und wir fühlen uns schicksalsmäßig mit ihnen verflochten wie kaum je im Leben. So empfinden wir im ästhetischen Zustande leicht ein Pendeln zwischen zwei Zuständen, ja zwischen zwei Schichten der Persönlichkeit; da spiegelt sich in tausend Formen jene Goethesche Urpolarität der Aus- und Einatmung ab, nur eben in den Schranken des menschlichen Seins. In diesem rhythmischen Wechsel wird der Mensch sich erst seiner Fähigkeit und Bestimmung zur Ganzheit bewußt; hier empfindet er aber auch die übergreifende Sinnhaftigkeit und die menschliche Bedeutung alles dessen, was sich in uns und um uns bewegt.

Wenn irgendwo, so erfahren wir an dem dichterischen Gegenstande, wie der Geist sich dem Leben entwindet, ohne es je zu verlassen; wie er in den großen Strom eintaucht, ohne je in ihm zu verschwinden. In diesem beständigen Wechsel erleben wir zugleich die „Steigerung" des Lebens unter der Mitwirkung des Geistes bis zur Ahnung seines letzten Gehaltes; Lebendiges und Geistiges, begriffliche Durchdringung und gefühlsbetonte Anschauung der Welt durchdringen sich im „ästhetischen Gegenstande" so, daß ein Neues entsteht, woran der Mensch sich selbst und „seine Welt" auf eine seiner würdige Weise erlebt. In diesem Sinne sucht das Gedicht (und zwar das Gedicht jeder Gattung noch auf eine besondere Weise) seinen Gegenstand zu erfassen und ihn seiner eigenen Vollendung („Integration") entgegenzuführen, wie der dichterische Mensch in dieser Betrachtung und Gestaltung seine eigene Vollendung erfährt.

Auf diese Art der Welterfassung und -gestaltung zielen schon die dichtungsähnlichen und besonders die erzählenden Vorformen alle, auf irgendeine Weise, in irgendeinem Grade hin; sie leuchten immer schon auf, wenn ein besonders begabtes oder von der Fülle des Herzens getragenes (gerührtes, ergriffenes) Menschenwesen sich der von der sprechenden Gemeinschaft ausgebildeten „Redeformen" bemächtigt, um einen sachlichen Zweck zu erreichen und im Spiegelbilde des geformten Vorgangs zugleich seine eigene Erhöhung zu genießen. In solchen Fällen spielt die Erzählung des Erlebten eine große Rolle und sie kann nach Aufbau und Stimmung

Digitized by Google

recht verschiedene Formen annehmen. Bei der Verteidigungsrede eines Angeklagten (oder seines Freundes) vor Gericht z. B. kann das mit eingefühlte und eingearbeitete Menschliche den nächsten Zweck unter Umständen gewaltig fördern und zugleich das eigene Wohlgefallen (vielleicht auch das des Zuhörers) an der sprachlichen Leistung noch erhöhen. Doch bleiben alle diese Wirkungen nebensächlich und in gewissem Sinne zufällig, sobald es sich noch nicht um reine Dichtung handelt.

Wir mustern diese „Vorformen", ohne Rücksicht auf ihre zeitliche Entstehung und Verbreitung, auf ihre Berührung und Verflechtung in einer raschen schematischen Übersicht. Wir scheiden zunächst erzählende Formen niederen und höheren Grades, je nachdem die reine Wortgestaltung noch mit irgendwelchen Gebärden, symbolischen Handlungen, musikalischen und sonstigen lautfremden Geräuschen verbunden ist oder sich allmählich davon frei macht; und je nachdem der Bericht selbst die Freude an der reinen Wortung und an der Bewältigung der Erfahrung durch das Wort mehr oder weniger deutlich erkennen läßt.

A. Die niederen Erzählformen sind also noch auf die zeigenden (malenden) und ausdrückenden Körpergebärden und andere Hilfsdarstellungsmittel so stark angewiesen, daß sie allein keine Umschaffung der Erfahrung mit sicherer Wirkung auf das Gefühl und auf die Anschauung des Zuhörers erreichen würden. Ruf und Gebärde in ihrem Zusammenwirken können schon weit über den tierischen und über den primitiv-menschlichen „Schrei" oder über die bloße Ausdrucksgebärde (Sprung und Urtanz) erhaben sein; sie können schon das „Wichtige" an einem äußeren Vorgang oder Gegenstande merklich hervorheben und dadurch auf die Seele der anderen wirken. Diese Wirkung ist noch sehr stark an das Sinnenfällige gebunden.

Die Anfänge der geistigen Gestaltung zeigen sich erst, wenn der Erzähler seine eigene Person mit in den Bericht einbezieht, wenn zum mindesten das Hochgefühl seine Brust schwellt, „bei so etwas mit dabei gewesen zu sein" und allein davon erzählen zu können. Er genießt die empfundene Erregung in der Erinnerung erst recht kräftig und ungehemmt, wenn das Erlebte als „Vorgang" vor ihm und seinen Zuhörern verläuft, so wie allmählich die Erinnerungen in ihm auftauchen, sich reihen und ordnen an dem in der Erinnerung mitlaufenden Faden des zeitlichen Ablaufs in der Wirklichkeit. Um der Hörer willen muß der Erzähler seine Erinnerungen in

Digitized by Google

dieser Weise ordnen; ohne „Form" gibt es kein „Verstehen". Alle Vorformen der Erzählkunst offenbaren ihren geselligen Charakter: der Sprecher und der Zuhörer zusammen machen erst das aus, was das ganze Erzeugnis trägt und lebendig macht. So wirbt denn schon der primitive Erzähler um die verstehende Seele und die mitschaffende Kraft des Zuhörers mit allen zur Verfügung stehenden Kräften. Wie seine Rede immer gerne „tönt", so nimmt sie auch seine mimischen Fähigkeiten noch stark in Anspruch. Natürlich bleibt hier wie bei dem musikalischen und selbst bei dem sprachlich-bildlichen Ausdruck alles Wesentliche in Andeutungen stecken und mit einem unausgesprochenen „Du verstehst mich wohl" wird dem Zuhörer die Aneignung und die letzte Abrundung des Gehörten zugeschoben[1]). Wenn irgendwo, so wird hier die „epische Atmosphäre" greifbar; jener Dunstkreis, der sich um den Erzähler herum bildet und die Einbildung des Hörers anregt durch eine merkwürdige Verkürzung und Umlagerung der wirklichen Vorgänge, von denen erzählt wird. Der Sprecher steht hier immer im Mittelpunkt, er hat die wirkliche „epische Entfernung", die gelassene Rede seiner künstlerischen Nachfolger noch nicht gefunden. Noch rafft er alles zusammen, was ihn „unterwegs" gefesselt hat; er läßt nicht leicht etwas aus, was in seinem Gedächtnis haftet, aber er kann das Bewahrte noch nicht innerlich abstufen. So erhalten wir eine Summe von Eindrücken und von Wirkungen, zusammengehalten durch das Ich des Erzählers (und zwar hauptsächlich durch sein reales Ich, aus dem sich das epische noch nicht herauskristallisiert hat). Gestaltung ist kaum in den ersten Ansätzen vorhanden. So erzählen noch heute gern Leute aus dem Volke, nur daß hier die Ursprünglichkeit durch allerlei Angehörtes und Angelesenes stetig beeinträchtigt wird. Da hat sich eine Art von ungeschriebener „Literatur" eingenistet und wirkt nun immer formgebend mit, wenn auch in fragwürdiger Art. Auch treten in unseren nordischen Verhältnissen die begleitenden Gebärden immer mehr zurück, besonders soweit sie gegenständlich-

[1]) Daher liebt die primitive Erzählweise den Einschub der „Verständigungspartikeln", die in volkssprachlicher Färbung noch unter uns umlaufen, wie das berlinische „Nich?", das hamburgische „Nöch?", das süddeutsche „gelt?", das thüringische „verstähn Se?" usw. Ähnliche Bedeutung hat das unbeholfene „usw." in Erzählungen des 16. Jahrhunderts (z. B. im Faustbuch von 1587). Damit ist angedeutet, daß etwas verschwiegen wird: der Schreiber ist nicht imstande, den Hintergrund oder den Stimmungsgehalt seiner Erzählung selber ins Wort zu gestalten, er verläßt sich auf das „Mitgehen" des Lesers!

Digitized by Google

malender und mimischer Art sind. Um so deutlicher sprechen die — leider nicht zahlreichen — wirklich zuverlässigen Berichte der Reisenden von der Erzählweise der sog. Naturvölker, von deren Märchen und Fabeln die meisten Sammlungen nur einen kurzen Auszug, eine Umbildung in der Art unserer volkstümlichen Erzählkunst bringen. Das ist schwer zu umgehen, da wir keine dreidimensionale Schreibweise haben, um Wort, Musik und Spiel gleichzeitig zu notieren. Der Neger ändert ja auch sofort seinen Stil, wenn er einen europäischen Reisenden seine Erzählung notieren sieht. Von einem einfachen Tatsachenberichte hat uns Karl von den Steinen in seinem Werke über die Naturvölker Zentral-Brasiliens ein wahrhaft klassisches Beispiel gegeben. Man höre seine Wiedergabe:

„Aber welcher Unterschied zwischen einem gedruckten Baedecker und dieser Gestikulation, dieser Tonmalerei, dieser sich von Etappe zu Etappe mitleidlos weiterschleichenden Aufzählung der Stationen! Von uns bis zum zweiten Bakaïridorf eine Tagereise, von dem zweiten zum dritten zwei usw. — Nein, so raste man nicht weiter in der guten, alten Zeit, die ich hier erlebte. Zuerst setzt man sich in das Kanu, *pépi*, und rudert, rudert *pépi*, *pépi*, *pépi* — man rudert mit Paddelrudern, links, rechts eintauchend, und man kommt an eine Stromschnelle *bububu* . . . wie hoch sie abstürzt: die Hand geht mit jedem *bu*, *bu* von oben eine Treppenstufe nach abwärts; und wie die Frauen sich fürchten und weinen: *pekoto äh*, *äh*, *äh* . . .! Da muß das *pépi* — ein kräftiger Fußtritt nach dem Boden hin — durch die Felsen, mit welchem Ächzen, vorgeschoben werden, und die *mayaku*, die Tragkörbe mühsam — 1-, 2-, 3mal an die linke Schulter geklopft — über Land getragen werden. Aber man steigt wieder ein und rudert, *pépi*, *pépi*, *pépi*. Weit, weit — die Stimme schwebt *ih* . . ., so weit *ih* . . ., und der schnauzenförmig zugespitzte Mund, während der Kopf krampfhaft in den Nacken zurückgebogen wird, zeigt, in welcher Himmelsrichtung *ih* . . . Darüber sinkt die Sonne bis: — Die Hand, soweit sie sich auszustrecken vermag, reicht einen Bogen beschreibend nach Westen hinüber und zielt auf den Punkt am Himmel, wo die Sonne steht, wenn man — *lah* . . . *á* — im Hafen eintrifft. Da sind wir bei den Bakaïri, Bakaïri, Bakaïri! *Kúra*, *kúra*. Und hier werden wir gut aufgenommen. Vielleicht hat man auch noch eine Stelle mit gutem Fischfang passiert, wo *matrinohams* oder *piranyas* zu schießen sind: Während die Wörter sonst den Ton auf der vorletzten Silbe haben, *nóroku*, *póne*, wird er jetzt — wie wir ‚Jahre' sagen — auf die letzte verlegt *norokú*, *poné*, und der Pfeil schnellt, *tsök*, *tsök*, vom Bogen." . . .

Hier verharrt die Sprache, auch in ihrer erzählenden Ausprägung, noch fast durchaus auf jener „mimischen" Stufe, die E. Cassirer[1]) an den Anfang der Entwicklung setzt. Sie ist noch ganz an die unmittelbare

[1]) Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1 (1923), S. 136ff.

Digitized by Google

sinnliche Anschauung gebunden und hat sich noch nicht einmal auf die Höhe der assoziativen Reihung erhoben, weil ihr noch jede Kraft zur abstrahierenden Durchformung des Gegebenen fehlt. Aber vielleicht hat sich die Menschheit nicht zuletzt mit Hilfe der Erzählung zu den höheren Denk- und Sprachformen zugleich emporgehoben. Denn nirgends wirkte die Kontrolle einer immer dringlicher zur geistigen Bewältigung einladenden Realität gleich stetig und unabweisbar mit.

Die Gestalt dieser Erzählung ist rein linear; die hervorgegangenen Punkte sind einander gleichwertig wie die vermerkten Teilstrecken, und zwischen diesen und jenen bestehen nur geringe Gewichtsunterschiede. Natürlich ist die Erzählung in der Wirklichkeit viel länger, d. h. ihre Vorführung beansprucht viel mehr Zeit als die Niederschrift; doch bei aller Ausführlichkeit und scheinbaren Genauigkeit ist der Bericht für uns eigentlich „nichtssagend", d. h. er „besagt" nichts mehr, als daß, wer eine Reise tut, etwas erzählen kann. Das ist freilich für den Naturmenschen schon sehr viel. Es brauchen gar keine „Wunder" im Sinne des Unglaublichen, Unmöglichen erzählt zu werden, denn für ihn ist seine Welt ohnehin wie mit geheimnisvollen Kräften geladen. So baut die Erzählung vor dem inneren Auge des Zuhörers eine „neue Welt" auf, wie der Beglückte sie gesehen hat — mit der Fülle des Überraschenden, des Spannenden, dessen Zauber er so gern verfällt. Von irgendeiner symbolischen Bedeutung dieser Welt für unser Menschentum ist noch keine Rede.

Diesem Ziel nähert sich die Erzählung erst, wenn sie ihre Hörer nicht bloß in Verwunderung über die Wunder des Alltags versetzt, sondern sie über das scheinbar Unmögliche, Unbegreifliche, Erhebende, Törichte usw. erstaunen läßt; wenn sie eine Schicht ihres Innern — die wertende — gegen die andere — gegen die erfahrende und unter der Erfahrung leidende auspielt. Das ist natürlich schon bei der gewöhnlichen Rede möglich, und der primitive Bericht entwickelt sich nach dieser Richtung, sobald sich der Erzähler als „großen Mann" gibt, der „etwas von der Welt gesehen hat". Damit beginnt er sich und sein Erlebnis von der Wirklichkeit abzulösen und den Vorgang auf eine freiere Ebene zu übertragen, wo er sich nach den Gesetzen der Einbildungskraft entwickeln kann. Die Freude an der Wiedergabe des Erfahrenen vermischt sich schon mit dem Stolze auf die Schaffung von Bildern, die als Träger von Werten besonderer Art den Sprecher und den Hörer über sich hinausheben. Dazu gesellt sich sehr früh die Lust an der Form, zunächst an dem Ablauf des Vortrages selbst: an dem Ineinander-

Digitized by Google

greifen der verschiedenen Teilwirkungen und an der Reihenfügung der Glieder[1]), dann auch an den eingestreuten Klangwerten und an der Führung der eigenen Stimme: Das alles noch in dem sehr unentwickelten Zustande einer mehr verwirrenden als klärenden Verflechtung und trotz allem mit einer ganz leisen Ahnung des eigentlich „Richtigen und Wichtigen", was im Hintergrunde der Wirklichkeit steht. Durch die Entrückung in die Vergangenheit wird der Gegenstand zu gleicher Zeit verwesentlicht und neu gestaltet; zum mindesten stellen sich die Ansätze dazu ein, bis das Verwandte, gleichen seelischen Bedürfnissen Entsprechende sich wie von selbst zusammenfindet, klärt und ordnet.

So entwickeln sich „Vorformen" höheren Grades, an denen die gestaltende Phantasie schon merklichen Anteil hat. Je stärker und sinnvoller die erzählenden Teilwirkungen ineinandergreifen, um so mehr verspürt der Hörer etwas von der Gestaltung eines „Gegenstandes" selbst außerhalb seiner Erfahrung, doch in seiner „Welt". Die selbständige Erzählung knüpft also an Dinge an, die als fast unglaublich oder unbegreiflich auffallen, die aber schon dem ungeübten Geiste sich als Vermittler einer höheren „Bedeutung" ankündigen. Noch wird der Gegenstand freilich von der Wirklichkeit nicht abgelöst, nicht als reiner Symbolträger in den dichterischen Raum versetzt. Er bleibt noch immer mit der Erde irgendwie verbunden; was der primitive Mensch „erfindet", verknüpft er ohne weiteres mit der Wirklichkeit oder „lügt" ihm eine Tatsächlichkeit an, die den Wert der Geschichte erst recht zu beglaubigen scheint[2]). Doch bedeutet die „Wirklichkeit" hier schon nicht mehr den grauen oder verworrenen Alltag, sondern die „richtige", die „spannende" Welt. So verweilt die Erzählung in dem Dunstkreise des „Als ob", des Erwünschten, des Erträumten, Gefürchteten und Unheimlichen, des kaum Glaublichen, aber eben noch Möglichen. Dabei bewegt sich die Phantasie entweder nach

[1]) Reine Formspiele in Erzählform (die aber gerade so gut als Rätsel, Sprüche und Reime erscheinen könnten) sind etwa die „Kettenmärchen", z. B. in den „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm Nr. 18, 80 usw. Hier ist der erzählte Inhalt so gut wie wertlos, wenn er auch einer gewissen — außermenschlichen, fast marionettenhaften — Stimmungsnote nicht entbehrt.

[2]) Es liegt immer noch auf der gleichen Linie, daß die mittelalterlichen Erzähler sich auf „*diu buoch*" (d. h. die Bibel) oder auf „*daz buoch*" (d. h. auf irgendwelche Vorlage) berufen und, wenn sie nicht aus einer Quelle schöpfen, sich schlankweg eine erdichten.

Digitized by Google

der Seite des stofflich Spannenden oder nach der Seite des Sinnes, der Bedeutung. Dort überwiegt das „Leben" mit seiner dunkeln Gewalt, hier fordert der „Geist" sein Recht. So einfach das alles noch sein mag, es wirkt bestimmend auf die innere und äußere Form der Erzählung ein und die Vorformen, aus denen sich später die Ur- und Vollformen der Erzählung entwickelt haben, lassen sich geradezu nach jenen Leitwerten sondern. In der einen Richtung überwiegt der Trieb zum „Abenteuer", zum bunten Geschehen, zum Sonderbaren und Seltsamen (zum „Sensationellen" sagt man bei der trivialen Literatur, die nichts ist als eine unter-dichterische Fortführung primitiver Vorformen mit „literarischen Mitteln", die zur Technik erstarrt sind). Auf der anderen Seite bildet sich frühzeitig eine „idealisierende" Richtung aus, die das wahrhaft Sinnvolle, Erhebende (aber auch das Niederdrückende!) an den Dingen heraushebt. Wie diese beiden Grundrichtungen, so sind die „Einfachen Formen", in denen sich die älteste Erzählkunst entfaltet, noch in ihren späteren und in ihren reifsten Gebilden wiederzuerkennen.

Wir betrachten zunächst die mehr abenteuerlichen Formen. Man soll den menschlichen Wert und die ästhetische Bedeutung des „Abenteuers" ja nicht unterschätzen. Soweit es überhaupt für dichterische Wirkungen in Betracht kommt, ist es weit mehr als ein Peitschenschlag für die Nerven, ein Kitzel für die Sinne, eine Befriedigung des Stoffhungers und der sensationslustigen Neugier. Ein echtes Abenteuer in dem Sinne, wie es die Dichtung der alten Zeit[1]) und weiterhin alle romantische, alle mit irrationalen Werten arbeitende Dichtung zu jeder Zeit aufgefaßt hat, ist ein einmaliges Begebnis, in dem verborgene Kräfte, Sinnhaftigkeiten und Schönheiten des Lebens — und am liebsten des „schönen wilden" Lebens — gleichsam aus Tiefen der Welt aufbrechen, um dann auch in unserem Innern verborgene und verdeckte Tiefen aufzuschließen und uns selbst ein erhöhtes Gefühl unseres Daseins, unserer seelischen Tiefe und Mächtigkeit zu schenken.

Auch das Abenteuer hat freilich erst im Laufe der Geschichte seine hohe sinnbildliche Bedeutung offenbart. In den Vorformen der Erzählung ist sie noch in die handgreiflicheren Wirkungen eingewickelt, welche die Menschen zunächst zu „spannen" und zu

[1]) Vgl. Elena Eberwein, Zur Deutung mittelalterlicher Existenz (Bonn, 1933) S. 27ff.: „Die Aventure in den altfranzösischen Lais."

Digitized by Google

„fesseln" suchen; da bleibt sie im „Seltsamen", im „Aufregenden" oder im „Schmelzenden" stecken. Immerhin drängen schon die alten Formen dieser Art auf einen möglichst lückenlosen Ablauf, der nur die Gipfel des Vorgangs beleuchtet und dessen Eindrücke sich eindeutig nach einer bestimmten Richtung hin steigern. Das Ziel ist durch eine gewisse Grundstimmung bezeichnet und gesichert; ihr dient der eigentliche Vortrag im Zusammenhang mit der Auswahl des Stoffes. Dabei sind „Zufälle" und Überraschungen in unserem Sinne nicht ausgeschlossen; da aber die Erzählung im Gegebenen wurzelt, soll sie immer gerade noch „angehen", wie das Volk sagt; sie läßt das Spannende aus dem Alltäglichen herauswachsen und weist auf Ursachen und Verflechtungen hin, von denen alle etwas wissen oder ahnen, die sich aber im persönlichen Leben nicht nachweisen lassen. Diese hintergründigen Beziehungen machen den Vorgang erst erzählenswert. So greifen auch hier Form und Inhalt schon kräftig ineinander; nur löst sich das Gebilde der Vorformen von der Wirklichkeit nicht völlig ab oder es wird gleichsam spielend neben die Wirklichkeit gestellt, als eine Realität zweiten Grades, die sich mit der anderen nicht völlig durchdringt.

Das Erste überwiegt bei den mythischen Vorformen der Erzählung. Hinter der täglichen Welt baut sich eine andere auf, die ungefähr so gefügt ist wie jene, nur mit größeren Verhältnissen, mit stärkerer Kraftentfaltung, mit unendlicher Erstreckung. Träger der wirkenden Energien sind irgendwie menschenähnlich gedachte, fühlende und willenskräftige Wesen, die einander befehden oder von Zeit zu Zeit in diese Welt hereinwirken und damit die Unheimlichkeit und Fragwürdigkeit des alltäglichen Daseins bestätigen. Die ältesten „Mythenmärchen" (nach Wundt), aber auch jene einfachsten Formen unserer Volkssagen gehören hierher, die wir um dieser Einfachheit willen am besten als „Sagenanekdoten" bezeichnen möchten[1]); hat doch die Art, wie das Schicksalhafte von außen her in die Menschenwelt dieser Geister-, Zauberer-, Hexen- und Teufelsgeschichten hineinfährt, mit dem Hintergrunde und der Grundrichtung der „Anekdote als Kunstform" grundsätzlich vieles gemein. Fast alle diese Sagen sind ausgesprochen pessimistisch; eigentlich enden sie alle mit den Untergange oder doch

[1]) Zur Entstehung der Volkssage vgl. besonders die Arbeiten von Gesemann, zuletzt: „Geistige Arbeit", Jahrgang 1, Heft 4, S. 6.

Digitized by Google

dem Unterliegen des Menschen bei seiner Berührung mit der „dritten Welt". Die Tätigkeit der Dämonen wirkt um so beängstigender, je fester sie an bestimmte Zeiten, an einsame und verlassene Stätten oder an irgend etwas anknüpft, was an sich selbst schon aus der Reihe des Gewöhnlichen herausfällt. Und die Wirkung der Erzählung greift so tief, daß man sie nur in einer gewissen Sicherung vorzutragen wagt. Im Sommer unter der Dorflinde und noch lieber im Winter in der behaglichen Spinnstube, in der angenehm-gruseligen Halbbeleuchtung des Kienspans werden die Sagen in ihrer einfachen Form erzählt. Dabei liegt es im Wesen der Sache, daß hier (wie in hochkultivierten Kreisen beim Novellenerzählen) ein Wort das andere gibt. „Sowas gibt es — das habe ich — oder das hat X. Y. auch erlebt", damit wird die Reihe fortgeführt, wird auch wohl Schiefes berichtigt, Fehlendes ergänzt und durch die Wiederholung des Wesentlichen eine wahre Atmosphäre des Spannenden und zugleich Bedeutenden von irrationaler Art erzeugt. Aber bei dieser Vortragsweise überwiegt die Spannung, während die eigentlichen Grundlagen — die reinen Vorformen — dieser mythischen Erzählungen den Schauer und die Ehrfurcht vor dem Unbekannten betont, belehrende und warnende Wirkungen angestrebt hatten.

Die ausgebildete Sage, als dichterische Urform, drängt doch schon den Menschen als Träger ungeheueren Geschehens in den Vordergrund. Der „Held" der Erzählung gewinnt dabei, er wird mit Teilnahme oder mit Schauer betrachtet und das Menschliche im Zuhörer wird gleichzeitig gesteigert. Besonders kräftig wirken in dieser Richtung die Sagen von dämonischen oder gewalttätigen Menschen, die sich außerhalb der Welt- und Gesellschaftsordnung stellen. Sie berühren sich dann leicht mit den persönlichen „Legenden" von Teufelsbeschwörern usw., von denen weiter unten die Rede sein soll.

Eine eigentümliche Weiterbildung der Erzählungen von Räubern und Mördern oder von Menschen mit sonderbaren Eigenschaften sind die eigentlichen Abenteurergeschichten, die besonders gern von Reisen zu Wasser und zu Lande erzählen[1]). So lange die einfache Geschichte noch irgend etwas Tatsächliches mitteilen oder erklären will, bleibt sie meist vereinzelt. Überwiegt aber der

[1]) Die späteren Philosophen-, Propheten- und Apostelgeschichten bauen auf dieser Grundlage auf.

Digitized by Google

Stimmungsgehalt, so regt er den Hörer zum eigenen Mittun an. Es wird dann reihum erzählt, und die Ähnlichkeit der Geschichten erzeugt ein erstes Gefühl für den Reiz der länger ausgesponnenen Erzählung. Er wächst mit der Vertiefung und Ausbreitung der Stimmung über ein größeres Stück Welt, das nun in magischer oder sonst einer ungewöhnlichen Beleuchtung erscheint. Allmählich sucht man diese lockere Einheit fester zu binden und damit der Einbildungskraft und dem Gemüt eine bestimmte Richtung zu geben. Auf ganz einfache Weise werden Rahmen und Füllung miteinander verbunden. Jemand geht aus, um etwas Verlorenes zu suchen oder in der Ferne sein Glück zu machen, vielleicht auch nur um etwas zu erleben. Er erfährt denn auch wirklich allerlei, was er sich nicht erwartet hatte. Jede Entfernung von Hause ist ein Schritt ins Wunderland. Die „Füllung" besteht aus einer „Reihung" von Abenteuern, die sich rasch abmachen lassen und die mit dem Haupt- oder Rahmenmotiv höchstens in loser Verbindung stehen; die Rahmengeschichte aber betrifft einen Vorgang, der, wie eine Reise über Land und Meer, an sich schon längere Zeit erfordert.

Von dieser Art sind die ältesten, aus Bündeln wunderbarer Anekdoten hervorgegangenen Erzählungen größerer Art. Sie wollen zunächst den Hörer spannen und dann durch die Reize der Spannung, der einzelnen Bilder, ihrer Verknüpfung und der ganzen Darbietung (in einem gewissen Stimmton) ihn erfreuen. Sie wollen schon nicht mehr in dem gleichen Sinne wie die Sagen für „wirklich wahr" gehalten werden und doch finden sie Glauben in einer „überrealistischen" Schicht der menschlichen Seele. So können wir sie als „Urmärchen" bezeichnen[1]). Wir finden nicht mehr viele Niederschläge davon, in den späteren Märchensammlungen, deren Inhalt schon einem vorgeschrittenen, literarisch durchgearbeiteten Typus, dem „Volksmärchen" i. e. S. (dem „Neumärchen" nach Honti), also einer Vollform der Dichtung angehört. Am ehesten geben uns einen Begriff des Urmärchens die Erzählungen primitiver Völker. So erzählen die Eskimos in Nordamerika von einem Manne Namens Ititaujang[2]). Der Name hat eine

[1]) Über diesen Begriff vgl. H. Honti, Volksmärchen und Heldensage (FF Communications Nr. 95, 1931). Dazu A. Heusler im „Literaturblatt für germ. u. rom. Philologie", 1933, S. 219ff. und R. Petsch im „Euphorion", Bd. 35, S. 97ff.

[2]) Abgedruckt bei W. Krickeberg, Indianermärchen aus Nordamerika (1924), S. 22ff.

Digitized by Google

häßliche Bedeutung, die seinem Träger von vornherein Unglück zu bringen scheint. (Denn das Urmärchen ist nicht optimistisch, wie unser Volksmärchen.) Der Ärmste heiratet ein Mädchen, das eine Wildgans ist und ihm eines Tages mit ihrem Kinde entflieht. Sehnsüchtig macht er sich auf die Reise und begegnet unterwegs einem Menschen mit wunderbaren Eigenschaften, der ihm den Weg zeigt. Endlich wird er der Verschwundenen wieder ansichtig, doch nur um sie auf ewig zu verlieren. So webt sich aus der losen Verbindung eines Rahmen- und eines Füllmotivs ein Urmärchen von einigem Umfange zusammen. Es zeigt den Menschen in naher Verbindung mit übermenschlichen Wesen und freut sich des Lebens mit seiner abenteuerlichen Spannung, auch wo es in Trauer endet.

Auch in kurzen Geschichten kann die Freude am bunten Abenteuer überwiegen. Dann liegt das „Flunkern" nahe. Soll das „Renommieren" nicht ernst genommen werden, so entsteht die „Lügen-Anekdote", die besonders belustigend wirkt, wenn sie das Wunderbare häuft oder übertreibt und dabei immer wieder an die Wirklichkeit anknüpft. Natürlich verständigt man sich leicht über die „Glaubwürdigkeit" der Geschichte in solchen Kreisen, die ein kleines Kunstwerk der Phantasie zu würdigen wissen. In den Reimen unserer Kinder leben sehr alte Lügengeschichten nach, und Lügenmärchen von altertümlicher Form finden wir in der Grimmschen Sammlung[1]).

Aber jeder kennt Schulbubengeschichten, Jägerlatein (von gelehrigen Dackeln usw.), auch wohl Stammtischanekdoten ähnlicher Art. Wir greifen als Musterbeispiel vor allem das „Seemannsgarn" heraus, wie es auf Deck, in der Kajüte und in Seemannsheimen immer noch kräftig und deftig gesponnen wird.

Als Beleg dafür, wie das eben noch Mögliche („wat noch angeiht") und das Phantastische ständig ineinandergreifen, wiederhole ich eine Geschichte, die ich selbst in Seemannskreisen von einem niedersächsischen Schiffszimmermann habe erzählen hören[2]):

„Als Schiffszimmermann, der ich bin, sollte ich eines Tages auf unserem Segler — wir fuhren gerade in der Südsee — eine Fensterscheibe erneuern,

---

[1]) Vgl. „Kinder- und Hausmärchen" Nr. 158 (Schlaraffenland) und 159 (Ditmarsisches Lügenmärchen, nach einem alten Liede); dazu die Anmerkungen von Bolte und Polívka, Bd. 3, S. 244ff. Ferner L. Uhland, Volkslieder, Nr. 240 und seine Abhandlung dazu, Teil 3: „Wett- und Wunschlieder", Absatz: „Lügenlieder".

[2]) Im Deutschen Seemannsheim zu Liverpool 1912.

Digitized by Google

die der Sturm eingedrückt hatte. Ich ließ mich also an einem Seil von der Reling herunter und schwebte draußen vor unserm Schiff, in einer Hand meine neue Glasscheibe, in der andern mein Messer. Auf einmal kam eine mächtige Sturzwelle und ‚schwappte mir weg'. Nun gibt es ja in der Gegend da viele Haifische und so einer kam denn wohl auch rasch herbei und ‚verschluckte mir mit Haut und Haar'. Ich wußte erst gar nicht, wie mir geschah und konnte vor allem in dem Dunkel nichts sehen, bis ich merkte, daß ich ganz unversehens in den Magen von einem Haifisch gekommen war. Nun wurde es mir aber auf die Dauer da zu eng und überhaupt zu dumm und ich wollte doch erst mal sehen, wo wir eigentlich waren. Darum schnitt ich denn mit meinem Messer ein Loch vorn in den Haifisch und setzte da meine Glasscheibe ein. Da konnte ich nun deutlich sehen, daß der Fisch immer hinter unserm Schiff her war, weil er wohl noch mehr Beute machen wollte. Das war mir nun ganz recht, denn auf diese Weise kam ich doch hinterdrein, aber dem Haifisch mußte das auf die Dauer nicht passen und er wollte andere Richtung nehmen. Da stocherte ich ihm denn mit meinem Messer so lange in der Magengegend herum, bis er wieder Kurs auf unser Schiff nahm. Endlich merkte ich denn auch, daß wir in die Nähe von Land kamen und als wir dicht beim Ufer waren, da kitzelte ich den Haifisch so derb mit meinem Messer, daß er mich ausspuckte. Da stand ich nun pudelnaß am Strande und von der andern Seite kam mein Kapitän, der mich schon vermißt hatte, und konnte sich gar nicht genug wundern, wo ich herkam. ‚Ich habe nachgeschwommen', sagte ich. Das wollte er mir gar nicht so recht glauben und dann schimpfte er noch, daß ich das Fenster nicht ausgebessert und die neue Glasscheibe verloren hatte. Ja, sehen Sie, so geht es nun zu auf die Segelschiffe."

Die „spaßige" Geschichte hat, wie der Schluß zeigt, oft eine besondere Spitze gegen bestimmte Personen, Stände, Berufsklassen usw. Eine reich entwickelte Abart ist die nachbarliche Spötterei in der Art der „Schildbürgergeschichten" mit Einschluß der Dialektspäße. Andere Anekdoten sind ganz auf das schlagende (oder den Sprecher bloßstellende) Witzwort eingestellt: wir lachen entweder mit dem Sprecher oder über ihn und in recht verschiedener Tonart. Auf einer Seite steht etwa der „Baron Mikosch", auf der anderen Till Eulenspiegel, der alte Fritz, der General Wrangel, die ihren Partner zuweilen „hereinlegen". Hier entwickelt sich, als Kern der „spaßigen Geschichten", der echte Schwank, dessen Träger einen anderen, am liebsten einen gestandenen Mann, einen Würdeträger oder sonst einen „G'wappelten", wie man in Bayern sagt, aufs Ziel nimmt. Wahrscheinlich führt der Spaß als Angriff auf eine der ältesten Wurzeln der Erzählung zurück, auf den Trieb zur Selbstbehauptung gegenüber einer fremdartigen Wirklichkeit durch ihre verzerrende Darstellung, doch sind aus der gleichen Wurzel



Digitized by Google

die mimisch-satirischen Späße in übersteigert-realistischem Stil hervorgegangen.

Das Witzwort hat, wie wir noch hören werden, in der „*Facetia*" der Humanisten eine feine literarische Ausprägung erhalten. Der „Schwank" dagegen hat in Deutschland während des 16. Jahrhunderts noch in halb-ungeformter Derbheit bestanden und eigentlich erst in der witzigen Anekdote z. B. bei J. P. Hebel oder bei H. v. Kleist als Vollform den Anschluß an die eigentlich epische Dichtung erreicht. Die meisten anderen Gattungen, von denen hier die Rede ist, haben frühzeitig ihren Niederschlag und ihre Formbildung in der Poesie gefunden, haben allerdings oft daneben noch in volkstümlicher Form weiter bestanden, bis die literarischen Umprägungen als „gesunkenes Kulturgut" ihren Weg ins Volk fanden und sich mit jener vermischten.

Das war u. a. das Schicksal der Fabel, die schon einen Übergang zur nächsten Gruppe darstellt. Sie wurzelt, gleich dem Rätsel und der Metapher[1]), wahrscheinlich in uralten doppelsinnigen Deckreden, mit denen anderes, Bedeutendes, Tiefes (auch wohl Anzügliches) gemeint war, was man entweder nicht aussprechen konnte oder wollte. So bildete sich neben (wenn auch nicht aus) dem Tiergleichnis z. B. die Tierfabel aus, die mit festen (oft falschen) Anschauungen von dem „Charakter" und den Gewohnheiten der Tiere arbeitet und sie als Typen wirken läßt. Diese Typen erinnern an unsere menschlichen Nachbarn, deren auffallende Eigenschaften sie übertreiben. Die eigentümliche Begegnung des Menschlichen und des Tierischen (oder doch Nicht-Menschlichen) in einem poetischen Raume außerhalb unserer Tageswelt ermöglicht zunächst die Übertragung menschlicher Züge und Gaben (z. B. der Rede) auf die Tiere, was uralten, auch wohl mythischen Anschauungen entspricht, ohne als wirklich wahr zu gelten. Um so mehr gedeiht hier die „Durchsichtigkeit" der Darstellung, jenes dichterische „Meinen" menschlicher Hintergründe, die durch das Tierbild erst recht grell beleuchtet werden. Die „Transparenz" der eigentlich poetischen Darstellung ist vielleicht durch keine andere „Vorform der Epik" so stark eingeübt worden als durch diese. Spiel und Bedeutung greifen fest ineinander, und der „Sinn" (oder die „Moral") der kleinen Geschichte läßt sich auch wohl in eine Art Spruch zusammenfassen; aber es liegt im Wesen der alten Fabel, daß auch das

[1]) Vgl. Heinz Werner, Die Ursprünge der Metapher (1919).

Digitized by Google

„*Fabula docet*" wieder spaßig und überraschend sei. Immerhin, mag der „Ernst" der Erzählung mehr oder weniger tief und echt sein, im Augenblick erhalten wir doch den Eindruck: „So ist das Leben, wenn man den Schleier zerreißt."

Damit bildet die Fabel den Übergang von der Gruppe der unterhaltenden zu jenen Erzählungen, die einen tieferen Blick in das Leben vermitteln, Betonungen zurechtrücken und vor allem Licht und Schatten, Wert und Unwert recht verteilen wollen. So halten sie dem Menschen ein Spiegelbild vor, das ihn nicht bloß spannt oder erheitert, sondern ihn demütigt oder erhebt. Die ideale oder Wesens-Darstellung nimmt leicht das Gepräge der Offenbarung an und mag sich frühzeitig im Zusammenhange mit dem Kult (der Götter und der Geister, der lebenden und toten Helden) entwickelt haben. Sie zeigt aber auch, „was im Menschen darin liegt", sie fragt seinen seelischen Hintergründen nach, seiner Gottverwandtschaft und seiner Dämonie, die ihn außerhalb des Lebens zu stellen scheinen. So strebt sie denn weit über den Bereich der Erfahrung hinaus, um die letzten Geheimnisse des Menschen in übermenschlichen Gebilden und Vorgängen darzustellen.

Die eine Schicht dieser idealisierenden Erzählung ist die Göttersage, ist der „Mythus" i. e. S. Mit seinen ewig bedeutsamen Motiven, die dem tiefsten Sehnen, Hoffen und Fürchten, die den letzten Wertungen einer in sich gekehrten Menschheit entsprechen[1]). Je weiter sich freilich die Göttersage vom Kult entfernt, um so weniger wird sie mit ihrer großzügigen Einfachheit den Hörer befriedigen. Es werden dann oft allzu menschliche oder stofflich-spannende Motive eingemischt, und der Mythus nähert sich dem Mythenmärchen oder der Abenteureranekdote — ein Schicksal, das alle diese Erzählweisen teilen können.

Die älteste Schicht der Mythen mag vielleicht jene sein, die kosmische Vorgänge unter dem Bilde der Kämpfe oder des Liebeswerbens der Götter darstellen. Eine jüngere, stärker ausgeführte Mythenart erzählt von den Leistungen der Götter für den Menschen, von ihren „Aretalogien", um deren willen man ihnen Altäre errichtete und Opfer darbrachte. Auch von ihren Rachetaten ist natürlich die Rede von Gegensätzen in der anderen Welt: neben dem Göttermythus steht sehr früh die Teufelssage.

[1]) Uralte Kultsagen spiegeln sich noch in der „Germania" des Tacitus.



Digitized by Google

In enger Verwandtschaft mit den Dämonensagen stehen oft die eigentlichen Heldensagen, die von menschlichen Vorbildern im Guten und im Bösen handeln. Oft erscheinen sie geradezu als Göttersöhne oder als Götterlieblinge, wie ja die alten Königsgeschlechter ihren Ursprung gern auf die Himmlischen zurückführten. Vor allem sind sie die Schützer und Retter der Menschen; sie wagen ihr Leben gegen verderbliche Naturgewalten und gegen die Ungeheuer der Vorzeit, gegen tückische Dämonen und gegen übermächtige Tyrannen; ja, sie laden den Zorn der Götter auf sich, um sich selbst und ihrem Werke treu zu bleiben. U. v. Wilamowitz-Moellendorff hat einmal für die griechische Herakles-Sage die zusammenfassende Formel gefunden: „Mensch gewesen, Gott geworden; Mühen erduldet, Himmel erworben“[1]). Das ist wirklich die Grundmelodie vieler Heldensagen der Urvölker. Eine so hoch entwickelte Vollform wie das germanische Heldenlied der Völkerwanderungszeit verzichtet auf den Himmel. Doch eine gewisse Ehrfurcht des Menschen vor dem innewohnenden Bild „des, was er werden soll“, spricht sich bei allen hochstehenden Völkern in der Heldendichtung aus; sie hat den Menschen den Göttern angenähert, ja oft über sie gestellt. Denn die Götter kommen wohl für die Welt, aber nicht so sehr unmittelbar für den Menschen in Betracht — es seien denn die Schöpfer, die Stifter, die Väter der Urmenschen, und auch sie sind meist über alle menschlichen Lebensnöte erhaben. Aus der Heldensage aber spricht mit Urkraft das tiefste Sehnen des Menschentums nach seiner eigenen Höhe zu uns; und da es nun einmal kein „allgemeines Menschentum“ gibt, so prägt sich, ungeahnt und unausgesprochen, jeweils die tiefste nationale Werthaltung eines edlen Volkes in seiner Heldensage aus, wie sie auch im Weltkriege unter uns geblüht hat (freilich ohne die hohe Gestaltung der Wanderungszeit).

Die religiöse Unterart der einfachen Heldensage (und wohl auch ihre älteste Form) stellt die anekdotische Legende[2]) dar, die immer in theokratischen Völkern und Zeiten geblüht hat. Sie handelt von

---

[1]) Einleitung in die griechische Tragödie (2. Aufl. 1893), S. 38.

[2]) Von wunderbaren Heilungen u. dgl. Solche „aretalogischen“ Geschichten bilden sich in jedem Wallfahrtsort. Wie Unkraut wucherten sie unter den Kreuzfahrern mit den Orientpilgern des Mittelalters, und manche Blüte dieser Art mag in die Spielmannsdichtungen („Herzog Ernst!“) und die Ritterromane des 12. und 13. Jahrhunderts eingegangen sein („Wunderdinge“).

Digitized by Google

den frommen Menschen, welche die besondere Gnade der Götter erfahren, wie Abraham und Mose, die ihnen Altäre errichteten und in ihrem Namen Wunder taten, den Menschen Wohltaten erwiesen und ihnen Gesetze gaben. Nicht leicht läßt sich der einfache Mensch mit der Gottheit ein, Prophetentum ist an sich ein Heldentum, das alles an alles setzt. So kehren Motive, wie die Berufung und anfängliche Weigerung des Frommen, sein Hineinwachsen in den Beruf, seine Prüfungen und Qualen bis zum Sieg und zur Verklärung immer wieder und treiben auch hohe dichterische Formen hervor.

Jede „ideale" Sage kann sich in ihr Gegenteil verkehren; sie kann einzelne Gestalten oder ganze Völker, Berufe und Zeitalter usw. als reine Typen des Bösen, des Minderwertigen, der Faulheit oder der Dummheit darstellen; sie kann es mit strafendem Ernst oder mit bitterer Satire, zuletzt auch mit fröhlichem Lachen tun. Gestalten mit verneinenden Wertzeichen spielen ja auch in den Legenden und Heldensagen ihre Rolle. Daß sie selbst in den Mittelpunkt treten können, mag auf alte Kultlegenden und Priestererzählungen zurückgehen; je nach der dualistischen oder einheitlichen Art des Weltbildes hören wir dann von einem Lügner und Verräter von Anfang (dessen Diener noch heute am Werke sind, den Menschen zu schaden) oder von gestürzten Gottesliebhngen, etwa von dem biblischen Satanas (und seinen iranischen Vorbildern, z. B. Dschemschid). Solche Figuren stehen immerhin noch jenseits des Irdischen.

Sie finden aber ihre menschlichen Gefährten in den Helden der „Antilegende", wie Jolles sich ausdrückt. Es hat die Phantasie des einfachen, hochgestimmten Menschen von jeher gereizt, Art und Schicksal des gott- und menschenfeindlichen Wesens in persönlicher Ausprägung sich breit und behaglich im Laufe der Zeit entfalten zu lassen. In diesem Bestreben wurzeln die mannigfachen Formen der Sage vom Teufelsbündner, der typischen „Magus-Sage[1])". Ihre tiefere Bedeutung liegt in der Abrechnung des frommen Menschen mit den letzten und geheimsten Sehnsüchten in seiner Brust, die ihn von Gott loszureißen drohen. Dahin gehört sein Begehren nach geheimem Wissen, das ihm Macht über Geister und Menschen verleiht, und sein Hunger nach den stärksten Lebensgenüssen, welche die Geister bereit-

[1]) Vgl. R. Petsch, „Gehalt und Form" (1925), S. 225.

Digitized by Google

stellen müssen. Da gehen denn leicht abenteuerliche Motive in Fülle mit ein (wie z. B. in unserem „Faustbuch"). Der Rahmen und der Kern der Geschichte aber werden möglichst rein erhalten und durch mythische Motive ausgefüllt: der Zauberer geht an seiner eigenen Kraft zugrunde, der er nicht gewachsen ist; oder der Dämon, den der „Zauberlehrling" gefesselt zu haben glaubte, wird frei und macht ihm den Garaus, weil er irgendeine Bedingung nicht erfüllt hat. Darin liegt ein grausamer Hohn gegen den Menschen, der sich über seinesgleichen zu erheben wagt, indem er sich den Geistern zugesellt: eine fruchtbare Grundlage für hochwertige Kunstdichtungen, wie sie sich aus allen diesen Vorformen entwickelt haben.

Die Vorbedingung dieser Entwicklung war allenthalben das Hereinwachsen des Menchen in eine dichterische Einstellung zum Leben. Diese Einstellung bedeutet kein bloßes ästhetisches Spiel mit spannenden Motiven und reizvollen Formen, sie entspringt der Ahnung eines höheren Lebens im irdischen Bezirk. Die Werthaftigkeit der Welt, um deren willen es sich überhaupt verlohnt, sie darzustellen, d. h. neu-wertend umzubilden, steigert unsere innerste Werthaltung auf irgendeine Weise. Dann wachsen wir als Wesen, die Werte setzen können (und zwar Werte, die mit dem Wesen unserer Gattung und unseres Volkes eng zusammenhängen), dieser Welt entgegen. Der ästhetische Zustand enthebt uns aller bloß sachlich-dinglichen Bestimmungen, aller Moralgesetze und jedes wissenschaftlichen Methodenzwanges, er vertieft unser Lebensgefühl im edelsten Sinne; er vernichtet die Ordnungen unseres äußeren und inneren Lebens keineswegs, aber er rührt an ihre letzten Wurzeln, und er bejaht und verklärt sie alle, soweit sie vor unserem gesteigerten, menschlich-geläuterten Werturteil standhalten. Er stellt uns auf eine Plattform, von der wir als „totale" Menschen in die Welt (und zwar zunächst in unsere Welt mit der für sie geforderten „Totalität") zurückkehren, um nun auch dem Leben Form zu geben, wie sie unserer „Menschlichkeit" entspricht.

Auf der Stufe der „Vorformen" und noch der „Urformen" spielen die völkischen Ausprägungen des Menschlichen, spielen die „nationalen Werte" noch eine verhältnismäßig geringe Rolle. Die „Volksdichtung", um die es sich hier ja vor allem handelt, ist in hohem Grade Allgemeingut der Menschheit oder sehr großer Kulturkreise. Daher die Wanderungen der Märchen, daher die

Digitized by Google

Stoffgleichheit und die weitgehenden Übereinstimmungen in der Form unserer Rätsel von den Indern bis zu den Kelten. Dennoch zeigen unsere Märchen (z. B. „Hänsel und Gretel") bei den Völkern am Nordrande der Sahara etwas andere Züge als z. B. in Hessen. Und es ist kein Zufall, daß sich im vorderen Orient keine echte dramatische Dichtung entwickelt hat. Völker ohne jede Vorstellung von dem Wert der Zeit bevorzugen die behaglich dahinfließende, verweilende und umkehrende Erzählkunst. Bei den germanischen Völkern dagegen künden sich dramatische Werte schon in den Vor- und Urformen an; daß unser Volk auch in der Großerzählung seine ganz eigenen Wertungen, seine Ausprägungen deutscher Menschlichkeit vollzogen hat, wird dieses Buch zeigen. Je höher sich die Kunst entwickelt, um so größer ist ihr nationaler Gehalt — und um so mehr haben ihre Schöpfungen (gleich den homerischen Gedichten) hernach auch der Menschheit zu sagen.

Auf dem Wege zu diesen höchsten Formen müssen wir einen Augenblick haltmachen und den Punkt ins Auge fassen, an dem sich in unserem Kulturkreise zuerst und entscheidend der Übergang aus den Vorformen und ihren mehr vorläufigen Entwicklungen zur dichterischen Erzählung um ihrer selbst willen vollzogen hat: die ursprünglichste aller epischen „Vollformen" und insofern die Urform der erzählenden Kunstdichtung ist unser Volksmärchen, wie wir es alle aus der Grimmschen Sammlung kennen.

## § 2. DAS MÄRCHEN ALS URFORM DER ERZÄHLENDEN DICHTUNG

Alle bisher besprochenen Vorformen der Erzählkunst haben zwar mannigfach dichterische Werte gezeitigt, aber doch mehr gelegentlich, am Rande. Im übrigen dienten sie durchweg einer Erhöhung des Lebensgefühls, oder sie waren durch das Bedürfnis bestimmt, das Leben in der Natur und in der Gemeinschaft richtig zu beurteilen, zweckmäßig zu ordnen und vielleicht auch geistig zu durchdringen. Bei alledem konnte die reine Freude am Erzählen immer in irgendeinem Grade mitschwingen, aber sie war nicht frei, sie gab der Erzählung nicht ihr Gepräge von Anfang bis zu Ende. Soweit wir sehen können, haben alle großen Kulturvölker zu irgendwelcher Zeit kurze Geschichten hervorgebracht, die nur dem

Digitized by Google

Triebe zur epischen Weltgestaltung folgten und die ihre Gestalt der Freude am erzählenden Formen verdankten.

Dazu genügte es nicht, daß etwa aus einer Sagenanekdote die zweckbestimmten Teile einfach abgestoßen oder durch andere ersetzt wurden; es genügte ebensowenig, daß man den Erzähltrieb sich ausströmen ließ, weit über die Grenzen des Möglichen hinaus. Damit blieb man im Reiche der Vorformen stecken und brachte höchstens Mischgebilde zustande; nur durch ihren wunderbaren Inhalt erinnern sie an das eigentliche „Märchen", das allein dem dichterischen Bedürfnis genügt, weit über alle Vorformen hinauswächst und, als älteste epische Vollform, zugleich die Urform aller echten Erzählkunst genannt werden kann. Dem Gefühl erschließt sich der Unterschied zwischen dem „reinen", dem zwecklosen Märchen und jenen altertümlichen Wundergeschichten sofort; aber volkskundliche Sammler und Forscher haben ihn nicht immer herausgefühlt, und in unseren gedruckten Märchenbüchern wimmelt es von älteren und jüngeren Nebenformen, ebenso wie in dem Besitzstande unserer Spinnstuben. Wir denken an Wunder- und Zauberschwänke, drollige Tiergeschichten und Kettensprüche, an Heldenmärchen und „Kinderlegenden", die z. T. schon wieder einen Rückgang aus „späteren" literarischen Formen in das Märchen darstellen. Die Brüder Grimm haben in ihrem Märchenbuche alles zusammengefaßt, wobei die reine Freude am Erzählen mindestens sehr stark mitspielt. Daß trotzdem Wilhelm die Eigenform des Märchens sehr deutlich empfunden hat, zeigt die unaufdringliche künstlerisch-organische Behandlung der rein erzählenden Stoffe, für die man neuerdings sogar den Namen „Typus Grimm" vorgeschlagen hat (Jolles). Vielleicht haben die echten Märchen ihre zeugerische Lebenskraft am besten dadurch bewiesen, daß sie Wilhelm Grimm zum Dichter machten, der ihnen bei aller Schonung des Bestandes und allem schuldigen Respekt für die Form ihrer Darbietung, etwas von seiner romantischen Schöpferkraft aufprägte. Das geschah bereits, indem er die Märchen aus ihrer Urfrom in der Mundart[1]) in ein Hochdeutsch übertrug, das immerhin eine Kunstform darstellt. Als Kunstform ist die ganze Märchensprache unseres Buches einheitlich erfaßt und auf das feinste ab-

[1]) Festgehalten, wenn auch sicher stilisiert ist die Mundart z. B. in den hervorragenden Beiträgen von Phil. Otto Runge („Machandelboom" und „Fischer un sine Fru").

Digitized by Google

getönt. Sicherlich wird sie dem durchgehenden Gepräge des deutschen — besonders des mitteldeutschen — Volksmärchens auf höherer Stilebene ebenso gerecht wie der besonderen Art jedes einzelnen Stückes, vielleicht auch einzelner Gruppen[1]). Doch sind alle auf eine höhere Ebene versetzt — etwa wie die Urberichte der isländischen Siedler in den Kunstgebilden der Sagamänner. Vielleicht kann ihre hochgezüchtete Form, dank der besonderen Befähigung W. Grimms, den Literaturwissenschaftler den innersten Formwillen der Märchen am reinsten erfühlen lassen; immerhin wird es doch gut sein, den eigenen Sinn für den ursprünglichen Märchenstil in seinen völkischen und landschaftlichen Brechungen an so hervorragenden Sammlungen wie z. B. denen von Wisser, Bünker und Pfaff[2]) zu schulen. Daß die Märchen der Grimmschen Sammlung — und oft schon vorher im Munde der Mütter — vielfach in ganz besonderer Richtung bearbeitet worden sind, so daß wirkliche „Kinder- und Hausmärchen" mit leicht moralisierendem Beigeschmack daraus entstanden, ist neuerdings festgestellt worden[3]).

Zieht man also ab, was abgezogen werden muß und taucht man ohne theoretische Voreingenommenheit in den Strom des Märchenhaften ein, dessen besonderen Zauber jeder verspürt, der sich ihm nur hingeben will, dann wird uns klar, daß wir es mit einer Erzählweise zu tun haben, die sich weit über alle bisher besprochenen Formen erhebt. Die ersten „Volksmärchen", besonders von europäischem Gepräge, stellen nichts dar, was schon da ist; sie wiederholen auch nicht, was allgemein geglaubt wird, sie wollen etwas „Neues", etwas „Anderes" schaffen und sie geben es nicht als müßiges Spiel der Phantasie oder der Sprache, nicht als lehrhaftes Beispiel oder als Kinderschreck, nicht einmal mit der bloßen Freude am Wortgestalten selbst. Das Märchen stellt der gewöhnlichen Welt eine solche gegenüber, in der es zugeht, wie es eigentlich zugehen sollte im Sinne des einfachen Menschen, in dem sehr

[1]) Man vergleiche z. B. den Anfang von „Brüderchen und Schwesterchen" mit dem des „Rotkäppchens" und des „Tapferen Schneiderleins".

[2]) Vgl. Wilh. Wisser, Plattdeutsche Volksmärchen (2 Bände 1914 bis 1927); J. R. Bünker, Schwänke, Sagen und Märchen in heanzischer Mundart (1906); J. Pfaff, Märchen aus Lobenfeld, in der Festschrift für K. Weinhold (1895) und in der „Alemannia", Bd. 24 und 25.

[3]) Vgl. die Hamburgische Dissertation von W. Wenk, Das Volksmärchen als Bildungsgut (1929), besonders S. 63ff.

Digitized by Google

vieles an ursprünglichen Werten und Wünschen unbefriedigt bleibt und der auf die Dauer an seiner Menschlichkeit und an seinem Weltvertrauen nicht festhalten könnte, wenn er sich nicht in der selbstgestalteten Spiegelung seiner Wünsche und seiner Abneigungen immer wiederfände.

Gewiß wirken da alte Traum- und Rauschbilder nach, die aus Urzeiten in schmückender Erinnerung festgehalten wurden. Aber schon in der Vorform des „Urmärchens" waren diese Traummotive unter die Beleuchtung des Tages — zum mindesten des Märchentages — getreten, und keine Psychoanalyse kann uns darüber Auskunft geben, wie sie ursprünglich eigentlich „gemeint" waren. Ihre dichterische „Intention" aber wird uns klar aus dem Vergleich mit den wesensmäßig gleichaltrigen Sagenanekdoten und vor allem aus dem Studium des Volksmärchens, wo sie sich in poetischer Weise am reinsten und freiesten entfaltet haben. Hier sind die Bilder durch den Willen des Erzählers und seiner Zuhörer gebunden, die Wert- und Sinnhaftigkeit des Lebens zu behaupten und sie durch geschlossene, dank ihrer inneren Folge überzeugende Gestaltungen zu erhärten. In dieser Gestaltung genießt der einfachere Mensch eine mächtige Ekstase — die für ihn bedeutsamste neben der religiösen, erotischen und kriegerischen. An dem Strome der Märchenerzählung berauscht er sich in viel höherem Sinne als durch irgendwelche äußeren Mittel; und dieser poetische Rauschtraum ist durch den Zauber der Märchenrede ohne weiteres zu übertragen und beliebig oft in derselben Form zu wiederholen. So wird sich der Mensch seiner wahrhaft magischen Kräfte, die Welt neu „ins Wort hinein" zu gestalten und die eigene Rede durchsichtig zu machen, mit ihr Bilder und Bildzusammenhänge zu schaffen, am Märchen zuerst bewußt. Es ist — und bleibt für das Kind noch heute — der erste und der sicherste Zugang zur Dichtung überhaupt, vor allem zur erzählenden Dichtung. Dazu stimmt es durchaus, daß das Märchen die ursprünglichste und allgemeinste „Deutung" des Lebens aus einem nicht religiös bestimmten Glauben heraus bedeutet. Die Umgestaltung des Lebens im Märchen erfolgt in der doppelten Richtung auf das „Wunder" und auf eine „höhere Ordnung", die sich wohl zu einer höheren Einheit zusammenschließen. Denn das „Wunder" bedeutet hier keine Durchbrechung anerkannter Naturgesetze, sondern eine fast selbstverständliche Steigerung der Lebensformen nach der Seite des Bunten und Fesselnden und zugleich des Tief-Geheimnisvollen, des Bedeu-

Digitized by Google

tenden; die „höhere Ordnung" kennt keine Gesetze, sondern rechtfertigt sich unmittelbar vor dem Gefühl. So greifen Abenteuer und Bedeutung in höchst sinnvoller Weise ineinander, in der Auffassung und Auswahl des Weltstoffes wie in seiner dichterischen Ausgestaltung. Das Märchen folgt durchaus der „Märchenmoral[1])": es kommt, wie es kommen muß. Was das Volk in tiefster Seele bejaht und liebt, das muß siegen, es braucht aber nicht immer das Moralisch-Gute zu sein. Der „Meisterdieb" ist wirklich kein Tugendheld, das „Tapfere Schneiderlein" ist ein verzweifelter Abenteuerer, und „Hans im Glück" ist sittlich zum mindesten „neutral". Aber sie alle finden das Glück auf ihrem Wege, wie die Helden der Schönheit und der Geduld, der Barmherzigkeit und der Treue. Sie alle sind einfach die „Lieblinge" des Märchens; so lange seine Zauber walten, müssen wir glauben, was der Erzähler glaubt und so urteilen, wie er geurteilt haben will. Der Märchenheld leistet und gewinnt denn auch, was keinem Sterblichen sonst beschieden zu sein pflegt. Das macht, er steht im Schutze der überirdischen und übermenschlichen Mächte, von denen sich der ursprünglichere Mensch dauernd umgeben weiß. Entweder hat ihn die Natur mit übermäßigen Kräften des Körpers oder des Geistes ausgestattet — dann erinnert er etwa an den Helden der Sage oder an die vielgerühmten „Weisen" — nur daß solche Gaben hier leicht mit einer gewissen Ironie angesehen werden: schließlich gelten sie ja nicht um ihrer selbst willen; die Menschen mit den wunderbaren Eigenschaften, die allwissenden und schlauen Kerle wollen ja auf ihre Weise das „Glück" erreichen, d. h. sich ein Leben schaffen, das ihren Wünschen entspricht. Oder die Dämonen, die hilfreichen Tiere, die dankbaren Toten greifen ein und lassen ihren Schützling nicht bloß über beispiellose menschliche Bosheit, sondern auch über die tückischen Angriffe feindlicher Geister siegen. Nur darf der Mensch sich nicht gegen seine Helfer vergehen, wie der Pate des Todes oder wie das ungenügsame Fischerpaar — sonst schwinden ihre Gaben dahin. Aber auch in diesen wenigen Märchen mit trübem Ausgange steckt doch die Wahrheit verborgen, daß der Mensch, dem die Oberen gnädig sind, sehr wohl eines unbedingten Glückes teilhaft werden kann. Diese Grundanschauungen gehen durch die

[1]) Vgl. A. Jolles, „Het sprookje en de moraal". In der „Festschrift für E. Mogk" (Halle 1924), S. 612ff. — Über das „Wunder" im Märchen vgl. L. Wolff in der Festschrift (für C. Borchling): „Niederdeutsche Studien" (Neumünster 1932), S. 154ff.

Digitized by Google

ganze Märchenwelt unseres Kulturkreises hindurch, werden überall verstanden und bejaht und wachen sogleich auf, wenn ein rechtes Märchen mit seinen eigentümlichen Motiven und seiner unverkennbaren Vortragsweise beginnt.

Die kluge Verwebung des Abenteuerlichen mit dem Sinnvollen offenbart sich am schönsten in dem allmählichen Verlauf des Märchenvorgangs und seiner inneren Steigerung. Sie zeugt von der überlegenen Haltung des Märchenmenschen, verrät aber auch sein geduldiges Zuwarten. Allen Mächten und allen Verflechtungen des Lebens steht er auf seiner einsamen Höhe mit jener Ironie gegenüber, die sich nicht selten auch in seiner Zeichnung der „Großen" auf Erden, in seiner Auffassung und Beurteilung fester Normen und Wertungen im Menschenreiche offenbart. Im Laufe der Zeit, deren Länge nicht selten auch betont wird, entfaltet er eine Welt nach seinem Zuschnitt, zu der die Hörer ja sagen, wenn er sie nur auf die rechte Art zu entwickeln weiß. Das alles sind ganz ausgesprochen epische Vorzüge und das innere Zusammenwirken des Vortragenden mit seiner lauschenden Hörerschaft, von der er ein bißchen abgesondert ist und von der er sich doch nie entfernt, aus deren Augen ihm vielmehr das Beste seiner Kunst zufließt — das alles ist der Urform reinen Erzählens gemäß.

Der Erzähler muß sein Publikum vor allem „einstimmen" und „einstellen", sowohl auf die rechte Beurteilung des Helden, als auf die fraglose Anerkennung des magischen Weltbildes, von dem aus vieles als selbstverständlich erscheint, was sonst einem Mißtrauen begegnen würde. Dazu dient einmal der reine, durchsichtige Aufbau, dann aber die eigentümliche Vortragsweise des Märchens. Forderungen, die an jeden Epiker ohne Unterschied gestellt werden müssen, erscheinen hier an eine besondere typische Art gebunden und durch sie bestimmt. Aber diese „Art" ist so beschaffen, daß sie die ganze Fülle möglicher Entfaltungen in der reinen Kunsterzählung, in der erzählenden Dichtung höchster Art ahnen läßt. Die abenteuerliche Entfaltung der Welt nach der Seite des Wunderbaren und die (integrierende) Herausbildung des Wesentlichen im Menschen, in seiner Umgebung und seinen Schicksalen: beides erscheint in den besten Volksmärchen so eng verflochten und so fein gegeneinander ausgewogen, wie es in keiner der „Vorformen" (auch im „Urmärchen" nicht) zu finden war und wie es auch auf keiner späteren Stufe wieder ganz rein erscheint. In der eigentlichen Kunstdichtung gehen die Linien nachher weit auseinander, nur

Digitized by Google

in unreinen Mischprodukten verwirren sie sich, ohne tiefere Absicht und Wirkung. Der Märchenheld hat meist von Anfang an kein bestimmtes wahrnehmbares Ziel, es sei denn das „innere" (pragmatische) Ziel" der Lösung einer bestimmten Aufgabe; aber das Wesentliche, die Eröffnung seines Glückes, kommt gleichsam unerwartet, wenn wir auch stimmungsmäßig und ganz allgemein darauf vorbereitet wurden. Im Laufe nach diesem letzten, ungeahnten Ziel entwickelt sich der Held zwar in der Richtung, die der Zuhörerkreis so an ihm schätzt — aber auch das ist mehr Nebenwirkung. Die Hauptsache für den Erzähler und Hörer ist doch immer die Abrundung des wesentlichen Stückes seines Lebenslaufes durch seinen großen Glücksfall — oder durch seinen Zusammenbruch. Das ist durchaus nur möglich, d. h. ästhetisch befriedigend auf der Grundlage jener märchenhaft-optimistischen Weltanschauung in ihrer Einfachheit, Geradlinigkeit und Selbstverständlichkeit. Für „höhere" Kulturschichten, auf denen die erzählerische Kunst persönlicher Art gedeiht, kommt diese Einstellung höchstens als ein zeitweilig beliebtes „Als ob" in Betracht, in Zeiten der Entspannung und der gefälligen Selbsttäuschung.

Der Verschlingung einer mehr abenteuerlichen und einer mehr idealen Teilnahme am Stoffe (dem Ineinander von Roman- und Sagageiste) entspricht denn auch die eigentümliche Vermischung von lockerer und fester Fügung im Aufbau des Gesamtvorganges. Das „nächste", innere Ziel ist eine Sache des vordergründigen Tatsachenzusammenhanges, in den freilich Wirkungen aus dem dämonischen Hintergrunde dauernd hereinfahren. Hier geht, von der Stellung bis zur Lösung der Aufgabe, eine sachliche Spannung durch, die um so größer wird, je öfter das schon beinahe errungene Ziel wieder entschwindet, um dann mit neuen Mitteln und unter wachsender Teilnahme des Dämonenreiches endlich erreicht zu werden. Dieser Kern der Erzählung erinnert am ehesten an den späteren Roman, aber er macht eigentlich den Zauber der Geschichte nicht aus, er ermöglicht ihn nur innerhalb des märchenhaften Weltbildes. Je straffer die Spannung, um so kräftiger weist sie über den romanhaften Rahmen hinaus. Daher die große Neigung des Märchens zu einer Art schematischen, durch die Form überzeugenden Aufbaues. Eine Handlung wird nach der Gegenseite wiederholt (Gold- und Pechmarie bei „Frau Holle"), nachdem sie womöglich innerlich schon in drei Schritte aufgeteilt war, unter denen jeweils

Digitized by Google

der letzte der entscheidende ist[1]). Dabei werden die beiden ersten Schritte nur sehr wenig voneinander abgehoben (z. B. die Schicksale der beiden älteren Brüder, über die dann der jüngste den Sieg erringt). Es kommt hier gar nicht auf Buntheit und Abwechselung, sondern auf Übersichtlichkeit, auf scharfe Gegensätze und auf straffe Zusammenfassung des Gleichwertigen an. Nur so wird klar, daß die Handlung immer über sich selbst hinausführt. Wir fühlen uns dauernd auf eine Grenze hingewiesen, die überschritten werden muß, damit wir in das Wunderland gelangen.

Um so freier verfährt das Märchen in den eigentlich entscheidenden Rahmenteilen. Die gefährlichen und die hilfreichen Eingriffe der Geister z. B. erfolgen meist in einem Augenblick, wo man sie kaum erwartet, die Plötzlichkeit ist ihrer Wirkung bester Teil. Auch hier kann ein gewisser Schematismus der Wiederholung eintreten, aber das Ganze ist leichter, schwebender, als bei der Kernhandlung. Jedenfalls wirken die beiden Fügungsweisen derart ineinander, daß wir dauernd in einem eigenen Weltzustande zwischen strenger Begründung und Formung und leichtem Zusammen- und Auseinanderfließen uns bewegen, was dem vorläufigen und Mittelcharakter des Volksmärchens durchaus entspricht. Wir stehen eine Linie oberhalb der gewohnten Welt, ohne uns in eine phantastische oder auch nur rein erfundene zu verlieren. Ähnlich sind auch die handelnden Personen aufgefaßt. Wir haben dämonische Wesen, die rein auf Gut und Böse gestellt, im übrigen mehr äußerlich, durch ihre Gestalt (u. U. Verzauberung), ihr Alter und ihren besonderen Dunstkreis voneinander geschieden sind, und die wir ganz naiv nach ihrer Stellung zu dem Helden in Gruppen oder Parteien zusammenfassen — gerade wie später so oft die Nebenfiguren in künstlerischen Dramen und Erzählungen. Nur daß diese eindeutig gezeichneten Wesen hier eine viel größere Triebkraft entwickeln. Es gibt auch Menschen im Märchen, wie die bösen Stiefmütter, die geizigen Dienstherren, die liebevollen Mütter und Paten usw., die auf einen Zug gestellt sind; im Sinne des Märchens wirken sie fast „individuell" und sind doch reine Charaktertypen einfachster Art, die uns nur durch die Kraft und Fülle ihrer Ausführung, ihrer epischen Kraftwirkung fesseln. Je näher wir der Mittelfigur kommen, um so mehr verblassen die Linien, um so

[1]) Daß die Doppelung im Märchen mindestens so ursprünglich ist, wie die vielbesprochene Dreiteilung, zeigt A. Witte in der „Zeitschrift für deutsches Altertum" Bd. 70, S. 161ff.

Digitized by Google

stärker verschränken sie sich auch; und doch bleibt selbst der Held des Märchens immer ein verhältnismäßig wenig komplizierter Typus: oft z. B. der gute dumme Junge mit dem warmen Herzen und dem kecken Wagemute. Ganz ungehemmt häuft das Volk auf seine Lieblinge alle möglichen Tugenden, je nach der augenblicklichen Lage, — er ist eben die „sympathische Figur" und damit eine Daseinsform für sich, die lose Grenzen hat und dauernd erweitert werden kann. Wir sehen: je mehr wir uns der Hintergrundswelt nähern, in der sich ja das Schicksal des Helden abspielt, um so weicher werden auch hier die Linien, aber sie ergänzen sich mit den scharfen Umrissen der Nebenfiguren wieder zu dem märchenhaften Weltbilde. Alles was hier verschmolzen ist oder, wie das Wirkliche und das Traumhafte, in steter Wechselwirkung steht, muß sich auf späteren Stufen der Erzählkunst lösen; der Dichter muß sich für das eine oder andere entscheiden, ohne daß der „andere" Teil jemals ganz verschwinden dürfte. Im Hintergrunde schwingt dann immer die epische Voll-Haltung mit, die wir am Volksmärchen alle erlebt haben.

Die eigentümliche Doppelheit des Märchens zeigt sich endlich auch im sprachlichen Vortrage. Zwei Stilweisen schlingen sich auch da zu höherer Einheit ineinander, als wollten sie den durchgehenden Vorgang von zwei Seiten aus beleuchten: von der Seite des Wunders und von der der Erfahrung. So wird die Kernhandlung meist realistisch oder mit leiser ironischer Färbung erzählt. Der Sprecher arbeitet mit den Worten und Wendungen des täglichen Lebens und erhebt sich nicht weit über den Ton, in dem er irgendein auffallendes Vorkommnis aus der Umgebung vortragen würde. Die durchscheinende Führung der Ereignisse im Hintergrunde aber verlangt schon ein stärkeres Ausgreifen nach der Seite des „Romantischen"; sie erfordert leuchtendere Farben, feinere Andeutungen und im ganzen wohl einen raunenden Ton, der sich — wie in einer romantischen Erzählung des frühen 19. Jahrhunderts — nicht selten zur Verssprache erhebt; ist doch auch die Durchflechtung oder Umrahmung der Erzählung mit Liedern immer wieder beobachtet worden. Noch weiter endlich von dem Kern der Erzählung mit seinem anspruchslosen, lebensnahen Vortrag entfernen sich die Anfangs- und Schlußformeln[1]), die besonders

[1]) Vgl. R. Petsch, Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen (Berlin 1900). — Lieder in Märchen bei H. Grudde, Plattdeutsche Volksmärchen aus Ostpreußen (Königsberg i. Pr. 1931).

Digitized by Google

im Orient oft phantastische Gestalt annehmen und die, während sie eine Brücke zwischen dem „Hier — Jetzt" und dem „Fern — Einst" zu schlagen scheinen, den abgrundtiefen Gegenstand zwischen beiden Welten nur noch betonen. Aber auch hier waltet immer etwas von jener leisen Ironie, die immer die Lippen des echten Märchenerzählers umspielt. Sie ist der erste und vielleicht der feinste gebärdenhafte Ausdruck der „Ablösung" der Dichtung vom realen Leben, zu der das Märchen die Menschen erzogen hat.

Digitized by Google

Kapitel II

# DIE GRUNDZÜGE DER EPISCHEN DICHTUNG

## § 1. DAS WESEN DES EPISCHEN

Eine geistige Form wie „Das Epische" läßt sich nicht definieren wie ein natürlicher Gegenstand oder ein logischer Begriff. Reicht sie doch mit ihren wesentlichen Zügen überall in das Gebiet des Irrationalen hinein, das sich wohl andeuten und bemerkbar machen läßt und an das wir auf dem Wege der vernunftmäßigen Klärung unserer Vorstellungen näher und näher heranrücken können, das sich uns aber doch immer wieder entzieht, wenn wir es zu „erkennen" glauben. Wohl aber können wir Ziel und Bereich dieser besonderen geistigen Form oder Formungsweise abzustecken versuchen. In dem Sinne einer Beschreibung können wir also den Satz an den Anfang unserer Untersuchung stellen: Episch ist die geistige Auffassung und die wortkünstlerische Darstellung eines spannenden Vorgangs im Lichte seiner menschlichen Bedeutung und unter der Form des ästhetisch wirksamen Berichts.

„Bericht" ist ein weiterer Begriff als „Erzählung". Wir kennen aus dem Leben Erzählungen genug, die eine Fülle von tatsächlichen Vorgängen ohne tieferen Zusammenhang, ohne merkliche Gliederung und ohne Scheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen am Faden des Zeitverlaufs oder in lockerer Assoziation aneinanderreihen: die botokudische Reiseerzählung[1]) war von solcher Art, obwohl sie immerhin an dem Anfang und dem Ende der Wanderung ihre natürlichen Grenzen hatte und deutlich auf die Übermittlung

[1]) Vgl. oben S. 9. Die bloßen Tatsachenberichte ohne bemerkens- und „redewerte" Ereignisse, ohne entscheidende Wendungen wirken langweilig und lächerlich, sie sind ganz unepisch. Vgl. ihre Verwendung als komisches Motiv zur Kennzeichnung des „Majors ohne Pointe" in den Hühnchengeschichten von H. Seidel.



Digitized by Google

eines bedeutenden Gesamteindrucks hinzielte. Der „Schwatz" aber, der vom Hundertsten ins Tausendste führt, ist nur eine geile Ranke am Stamm der Erzählung und ist keiner Veredelung fähig, wie jene einfache Wanderungsgeschichte.

Über die innere Form des „Berichts" überhaupt unterrichtet uns der Vergleich mit seinen sachlich-praktischen Ausprägungen. Das „Bulletin" des Arztes z. B. gibt einen einzelnen Vorgang von übersichtlichem Umfang, mit vielsagender Gliederung und bewußter Ausscheidung des Unwesentlichen und Persönlichen. Selbst da also, wo der Sachbericht sich mit nüchternen Angaben begnügt, spricht er mit ihnen doch etwas aus, was sich in der Geschichte abgespielt hat, was sich aus dem Flusse des Geschehens als eine immerhin geschlossene Einheit herausheben und mit geeigneten sprachlichen Formen ausdrücken läßt; eben diese Einheit nennen wir „Vorgang" und erinnern an die Erfahrung, daß der „Bericht" des „Vorgangs" erst dank einer — noch so geringfügigen — seelischen Wirkung „verstanden" wird. (Im Leben ist auch seine äußere Wirkung, z. B. eine Hilfsaktion, davon abhängig.) Die seelische Wirkung ist zunächst von ethischer Art, doch schwingen dauernd noch andere, feine Obertöne mit. Diese Obertöne des geistig-seelischen Seins (nicht nur des praktischen Wollens) erklingen um so stärker und reiner, wenn der Bericht von vornherein irgendwelche „menschlichen" Werte in den Vordergrund stellt und den ganzen Vorgang um sie herum gruppiert. Während reale Werte auf irgendeine Weise unmittelbar bezeichnet, „gesagt" werden müssen, kommen die rein menschlichen Belange um so reiner zum Ausdruck und zur Geltung, je mehr sie von der Sprache nur umspielt, in den Vorgangsbildern der Darstellung symbolisch bezeichnet und vor allem durch die Art und Weise der Sprachgebung mit Einschluß der äußeren Formung der Rede unserem Gefühl nahegebracht werden. Je mehr der Erzähler hier durch die bloße Form wirkt, je mehr er „bildet" und je weniger er „redet", um so stärker ist die ästhetisch-poetische Wirkung seines Berichts.

Der Bericht verläuft nicht nur, als Wortfolge, in der Zeit; er selbst ist, seinem Wesen nach, „erfüllte Zeit", und was er darstellt oder im höchsten Falle gestaltet, ist wieder erhöhtes, bedeutungsvolles menschliches Sein, das sich als betonter Zeitverlauf gibt[1]). Wenn

[1]) Vgl. J. Pfeiffer, Das lyrische Gedicht (Halle, Niemeyer, 1931. S. 108ff.).

Digitized by Google

der unmittelbare Gefühlsausbruch und weiterhin die Lyrik einem erfüllten, aus der Geschichte „herausgerissenen" Augenblicke unbegrenzte „Dauer" in einer höheren Zeitschicht verleiht, so tut der Bericht und die erzählende Dichtung dasselbe mit einer in sich geschlossenen Strecke des Geschehens, die wohl noch vor- und rückwärts über sich selbst hinausweist auf die allgemeine Zeitgebundenheit als Lebensform des Menschen, die aber vor allem in sich selbst die eigentümliche Struktur des zeitlichen Ablaufes zeigt: jene Allbezogenheit aller einzelnen Punkte auf die durchgehende Linie und ihre einzelnen Teile, auf ihre Verflochtenheit mit anderen ihresgleichen und auf den senk- und waagerechten Aufbau des Vorgangs, der aus mancherlei Fäden zusammengewoben und in sich mehr oder weniger deutlich gegliedert ist. Nur so kann der Bericht uns „Leben" vermitteln, „wie es ist" und wie es für uns Menschen „in Betracht kommt". Die durchgestaltete Zeitform bringt es mit sich, daß wir uns von ihrem „*Post hoc*" stärker und unmittelbarer überzeugen lassen als von dem „*Propter hoc*", wie denn alle menschliche Sinngebung und Sinnanerkennung von der inneren (Zeit-) Form des Berichts abhängt.

Mit der reich „profilierten" Zeitform des Berichts hängen seine anderen Darstellungswerte eng zusammen, die uns wieder als unmittelbar wahrgenommene Formen des Lebens anmuten. Das Hindrängen auf ein Ziel, das Werden des „Ergebnisses" in der Entwicklung des Vorgangs selbst, die mitgehende Klärung und Läuterung unserer Anschauung, die stete Spannung, die durch Hemmungen und Neueinsätze, durch Überraschungen und Beruhigungen vermehrt und verinnerlicht werden kann: das alles sind wertbetonte Eigenheiten des Berichts an sich, deren Ausbeutung und formale Vollendung die Erzählung zu immer größerer menschlicher Bedeutung und Wirkung auftreibt.

Es fragt sich nur noch, was wir unter dem „bedeutungsvollen Vorgange" verstehen. Der Inhalt des spannenden Berichts braucht keine Bedeutung im Sinne des wirklichen Lebens zu haben. Heroische und mythische Vorgänge, Natur- und Geschichtskatastrophen, Leidenschaftsausbrüche und Krafttaten gelten vor dem wertenden Auge des Epikers grundsätzlich nicht mehr als die segnende Handbewegung, mit der ein Greis seinen Sohn in die Ferne entläßt oder der warme Liebesblick, mit dem die Mutter den Heimgekehrten empfängt. Aber auch jeder eindrucksvolle Gegenstand oder Naturvorgang, jede sprechende Gebärde, jedes



Digitized by Google

spruchartige Wort, alles kann als „Zug" oder in vielsagender Verbindung mit anderen Zügen als „Motiv", weiterhin als „Formel" (als an sich schon fesselnde, ablösbare Teilhandlung) in den Bericht eingehen: alles macht ihn hörenswert, wenn es nur selbst der „Rede wert" ist. Die Wirkung ist um so größer, je mehr der Ablauf innerhalb der Zeit zugleich eine Steigerung der Wirkung und eine Vertiefung des Sinnes mit sich bringt, je einheitlicher und je reicher entwickelt und gestaltet der Gesamtvorgang in seinem Werden erscheint. Die Darbietung und die innere Form des Gegenstandes läßt dann die Bestimmung der Welt, des Lebens selbst zur Einheit, zur Wechselbezogenheit der Glieder ahnen. Ein Bericht, der auf diese Wirkung — mindestens nebenher — zielt, der von den eingefühlten „Notwendigkeiten" und „Folgerichtigkeiten" her seine Überzeugungskraft erhält, geht schon merklich in das Gebiet der Dichtung über.

Folge, Ordnung, Gesetz und Notwendigkeit, wie das Leben in seinem zeitlichen Ablauf sie darbietet, sind aber auch die Grundlagen bewußter Führung und Gestaltung des menschlichen Lebens. Erst auf dieser Grundlage werden wir uns der Werte bewußt, die „vor" und „über" allen sachlich-realen Werten auch vom höchsten Range stehen, sobald wir die Welt im dichterischen Sinne anschauen und neu bilden. Hier gelten dann alle jene menschlichen Werte inhaltlicher und funktionaler Art, von denen oben die Rede war. Sie können von der Dichtung auf mancherlei Weise und jeweils mit besonderer Auswahl, Verbindung und Durchgestaltung dargeboten werden. In den Bericht und weiterhin in die Erzählung als vollendet-künstlerische Gestaltung des Berichtes gehen sie insofern ein, als sie in dem betonten Zeitlaufe zur Entfaltung kommen, den diese Redeweise zum Gefühl und zur inneren Anschauung erhebt. Es sind besonders jene Werte hier im Spiel — und auf sie müssen alle anderen ausgerichtet werden —, die in dem schauenden Abwarten dieses Zeitverlaufes, in der ahnenden Erfassung seines Sinnes, in dem Verstehen des Werdens, der Entwicklung, der Zielstrebigkeit, ja der Längenausbreitung des Vorganges merkbar werden. Sie bedeuten eine Erhöhung unserer Menschlichkeit nach ganz bestimmter Richtung und das um so mehr, je öfter die Linie des Geschehens unterbrochen, zurückgewendet, an anderem Punkt wieder aufgenommen und vielleicht mehrsträhnig oder verwickelt fortgeführt wird. In allen Hemmungen und Kreuzungen kann die zuwartende Grundhaltung sich immer wieder herstellen und an

Digitized by Google

Stärke und Bedeutsamkeit wachsen. Diese Einstellung, die sich selbst genießt und ihrem Träger eine besondere ahnende Offenbarung von seinem Menschentum vermittelt, ist die „epische Haltung".

## § 2. DIE EPISCHE HALTUNG [1])

Wie bei allen geistig-schöpferischen Leistungen, so eint sich in der epischen Dichtung die Schätzung des Gegenstandes und seiner tatsächlichen Werte von vornherein mit der Befriedigung über unsere Fähigkeit zu einer „Einstellung", die dem ganzen Vorgang seine Bedeutung für uns zugleich mit seiner reinsten Wesensform abgewinnt. Freilich würde die „Einstellung" als solche, wenn anders sie für sich bestehen könnte, nicht über gewisse Ahnungen des tieferen Sachverhaltes hinauskommen. Aber wie schon diese Ahnungen nie ohne ein innerliches Sprechen zustande kommen, so geht die mehr leidende oder antwortende Haltung der „Einstellung" immer schon von selbst in die tätige und bestimmende der „Verwandlung", d. h. hier: der sprachlichen Neubildung in der Form des Berichts über, wovon oben die Rede war. Je stärker diese Verwandlung von den menschlichen Wertungen und von der durch sie bestimmten Einbildungskraft gelenkt wird, um so mehr entfernt sich die epische Haltung von derjenigen des gewöhnlichen Geschichtenerzählers im Leben. Schon bei stimmungsvollen Berichten, an denen die Persönlichkeit des Erzählers beteiligt ist, schiebt sich zwischen Wirklichkeit und Idee ein „Sinnbild" des gegenständlichen Vorgangs, das an sich noch nicht künstlerisch zu sein braucht, aber der Dichtung den Boden bereitet. Sobald uns aber ein Vorgang zur erzählenden Umgestaltung im Sinne einer idealen Leitvorstellung zwingt, treten alle anderen Werthaltungen zurück hinter jener, die sich aus dem sinnvollen Ineinandergreifen der epischen Reize und ihrer menschlichen Tiefenwirkungen von selbst ergibt.

Die Merkmale dieser epischen Haltung — die wir zunächst am Erzählen beobachten — ergeben sich uns mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, wenn wir die Übergänge von den Vorformen zu den reinen Kunstformen der Erzählung beobachten. Daß der epische Gegenstand oder Vorgang schon als Einzelfall eine besondere „Bedeutung" von allgemein-menschlicher Art besitzt; daß

[1]) Vgl. W. Flemming, Epik und Dramatik (Karlsruhe 1925), S. 1ff.

Digitized by Google

er auf meist verborgene und doch wesentliche Züge, auf geheime Gesetzlichkeiten und Ordnungen des Lebens hinweisen muß, ergibt sich aus dem Voranstehenden von selbst. Der Freitod des jungen Jerusalem, wie der junge Goethe ihn als Dichter auffaßte und verwandelte, war mehr als der beweinenswürdige Ausgang einer alltäglichen, nur etwas verwickelten unglücklichen Liebesgeschichte — woraus sich höchstens ein sentimentaler Bericht hätte bilden lassen; er war auch mehr als der tückisch-schicksalsmäßige Abbruch einer hoffnungsvollen Jugend, die höchstens zu biographischen Erwägungen oder zu einem kleinbürgerlichen Murren wider das Fatum Anlaß geben konnte, vielleicht auch zu „ergreifenden" und doch leeren Leichenreden; er war für den jungen Dichter auch nicht bloß eine merkwürdige Parallele zu seinem eigenen Hoffen und Entsagen in dem Wetzlarer Liebeserlebnis; sonst hätte der „Fall" vielleicht in einem Brief, in einer Tagebuchnotiz oder zuletzt in einer Abschweifung seiner späteren Lebensbeschreibung seinen Platz und seine schriftstellerische Erledigung gefunden. Vielmehr öffnete der Hingang des unglücklichen Freiers erst Goethe die Augen für die ganz überpersönliche zeit- und raumüberlegene, menschlich-allgemeine Bedeutung seines eigenen wehmütigen Glückes und sieghaften Scheidens; der Zusammenhang der Ereignisse und der Zusammenklang seines und des fremden Schicksals ließ nicht nur die Vergänglichkeit junger Liebe ahnen, sondern weckte die tiefe Ahnung von der Fragwürdigkeit jedes Hochgefühls, von der doch wieder die aufwühlende Kraft, der abenteuerliche Reiz solcher Gefühle bedingt ist. Aber wir fühlen auch, daß der „Werther", der ursprünglich als Drama geplant war, zur Großerzählung, zum Roman werden mußte, weil die einschießenden Lebenswerte von der besonderen epischen Art waren.

Eine tragische Entwicklung von dieser Art vollzieht sich nicht in einigen mehr oder weniger geschlossenen, scharf gegeneinander abgegrenzten Teilhandlungen („Akten"), sondern in einer bald stärker, bald schwächer bewegten Linie, deren Ausbuchtungen, Verstärkungen und Beschleunigungen wir am besten von einem Standpunkt außer- und oberhalb der Handlung beobachten. Sobald wir mitten im Strome der Ereignisse stehen (wie beim Drama), entgehen uns zahllose Zwischentöne und Schattierungen, die den allmählichen, aber sicheren Wandel des Helden und seiner seelischen Lage bezeichnen. Und dieser Wandel ist von vornherein an einen längeren Zeitverlauf gebunden, dessen einzelne Abschnitte zugleich

Digitized by Google

unsere Stimmung wechselnd beeinflussen. Auch dieser Einfluß aber wirkt nur um so sicherer, wenn er nicht allein von den Reden und Handlungen der Figuren ausströmt. An dem, was in deren Innern vor sich geht, wird durch die Zaubermacht des Dichters die ganze Umwelt, nicht zuletzt die Natur mitbeteiligt. Es ist das Vorrecht und die Gnade des epischen Dichters, diese äußere Welt, die im Drama mehr oder weniger Kulisse bleiben muß, wirklich von innen her zu beleben und in den Gesamtvorgang mit einzubeziehen. So wird die Folge der Jahreszeiten im Werther zum Sinnbild der wechselnden Grundstimmungen seines Helden und unserer eigenen Gefühle angesichts seines Schicksals. Diese freie Umgestaltung der Welt zum Sinnbild des Hauptvorgangs geht aber noch weiter. Der epische Dichter, der nicht auf die Kürze eines Theaterabends oder auf die beschränkte Aufnahmefähigkeit einer vorzugsweise sinnlich angefaßten Zuschauerschaft Rücksicht nehmen muß, der also an keine „Einheit der Handlung" gebunden, sondern nur zur organisierenden Vereinheitlichung aller Teilvorgänge verpflichtet ist, kann die jeweilige Lage des Helden durch eine Fülle von Episoden im Gleichlauf oder mit scharfen Gegensätzen beleuchten. Darin spiegelt sich wieder die starke Verflochtenheit des Menschen in die Welt, von der die Erzählkunst eigentlich ausgeht; und sie bestätigt wieder die Kraft des Epikers, vielerlei (und das heißt hier: „alles") mit einem Blicke zu umfassen und es zur Einheit zu verweben, auch wenn er es nacheinander herzählen muß. Denn die Kraft des Vor- und Zurückweisens übt er als unser ständig mitsprechender Führer in viel höherem Maße und mit viel mehr Recht als der Dramatiker, der sich mit Chören, Räsonneurfiguren u. ä. behelfen muß.

Endlich hat der Epiker die Möglichkeit, selbst mitzusprechen und seinen Vorgang zu deuten. Man glaube nicht, daß ein Briefroman wie der „Werther" auf dieses Vorrecht verzichtete; ohne Deutung wären so feine, einmalige, zarte Geschehnisse kaum in die rechte Beleuchtung zu rücken. Wenn auch der Dichter als Urerzähler nur am Schluß zu Worte kommt, so tritt er eben seine Erklärerrolle an eine Unterstimme in seinem Helden ab. Werther erzählt jene Episoden und streut dabei fast unmerkliche Lichter über die Nebenvorgänge aus, die zugleich sein Inneres und sein Schicksal erhellen. Er blickt ja immer wieder von einem Punkte seiner Laufbahn auf andere vor- und rückwärts, bespricht seine Umgebung und verrät damit sehr viel von sich selbst; und

Digitized by Google

er öffnet weitere Falten seines Herzens in dem brieflichen Ringen mit seinem ernsten, gütigen Freunde „Wilhelm".

Zugleich haben wir die Empfindung, als stünde dieser Brief-Freund wie ein schauender Beobachter höchster Art über den Vorgängen, die er mit der innigsten Teilnahme, ja mit einer starken Ergriffenheit des Herzens verfolgt und denen er doch mit einer gewissen überlegenen Kühle (mit der „Weisheit" des epischen Menschen) gegenübersteht. Hier hat sich der Erzähler abermals gespalten. Der Wechsel von Wärme und Kühle ist für den Epiker überaus bezeichnend und prägt sich in der Er-Erzählung besonders in der Abfolge der Rhythmen, in dem Wandel der Eindringlichkeit und Farbigkeit, der Fülle, Breite und Tiefe, der Temperatur und des Zeitmaßes der Darstellung aus. Immer wieder spaltet sich der epische Mensch in zwei Personen; bald ist er der teilnehmende Freund des Helden (ohne sich jemals völlig mit ihm gleichzusetzen, sich in ihm aufzulösen); bald ist er der Berichterstatter, der Beobachter, Deuter und selbst Richter seiner Gestalten, ohne sie durch Spott oder Tadel vor uns zu vernichten[1]).

Und unsere eigene Haltung der Erzählung gegenüber spiegelt diese Doppelheit des Epikers wider. Unser menschliches Ich vertieft und erweitert sich beständig, indem wir fast immer gleichzeitig mit den handelnden Figuren und mit ihrem Dolmetsch fühlen, denken und streben. Erst so kommt das ganz einzigartige epische Erleben zustande, und wacht jenes epische Ich in uns auf, das immer gleichweit entfernt ist von einer naiven Aufnahme und Wiedergabe der gegebenen Welt (im Vertrauen auf die Gestaltungskraft der Rede) und von einer völligen Ablösung von der Wirklichkeit, von einer gänzlichen Neugestaltung aus der eigenen Stimmung heraus, wie z. B. die Lyrik sie gibt. Gerade das ewige Schwingen zwischen Nähe und Ferne, Hingabe und Erhebung ist ein menschlicher Funktionswert sehr hoher und erlesener Art; hier werden wir uns der eigentümlichen (schöpferischen!) Mittelstellung am stärksten bewußt, die wir schon als sprechende, vollends als dichtende Menschen dauernd einnehmen zwischen den Dingen (Vorgängen, Situationen und Figuren) und unserem vereinzelten Ich, von dem

[1]) Dennoch bedeutet die epische „Ruhe" eine gewisse ironische Haltung, die besonders Schelling im Anschluß an Goethe hervorhob. Vgl. O. Kein, Die Universalität des Geistes im Lebenswerk Goethes und Schellings, besonders S. 392ff. (im Hinblick auf den Roman).

Digitized by Google

wir uns zur Persönlichkeit und zum persönlichen Gliede immer höherer Gemeinschaften zu erheben trachten. Im epischen Verhalten erleben wir diese Zwischenstellung in der reinen Form des „ästhetischen Zustandes" mit seiner Unbestimmtheit und seiner „grenzenlosen Bestimmbarkeit". Dauernd fühlen wir uns zu dem Gegenstande hingerissen und in unserer Freiheit bedroht, dauernd gewinnen wir sie wieder; beides sind nur die verschiedenen Seiten eines und desselben Vorgangs in unserem Innern, die uns nur bei hin- und zurückblickender Betrachtung nacheinander zum Bewußtsein kommen.

Dieses ewige „Schwingen" bedeutet aber keine Bewegtheit von der Art, wie der dramatische Mensch sie erlebt. Wir bleiben ja auf unserem festen Standpunkt stehen oder kehren dauernd zu ihm zurück. Je stärker das Pendel nach der Seite der Erregung ausschlägt, um so wohltuender empfinden wir die große „Ruhe", die uns immer wieder beschieden wird; je stärkere Schwankungen die Darstellung im einzelnen (z. B. nach Seiten der Stimmung und der Farbigkeit) aufweisen mag, um so kräftiger hebt sich eine irgendwie charakterisierte Grundhaltung ab, die natürlich in einer Novelle von Boccaccio anders aussieht als im „Werther", die aber dort wie hier mit Meisterschaft festgehalten wird und von dem Leser oder Hörer miterlebt sein will. Können wir doch den erregtesten und erregendsten Gegenständen nur dann ihre epischen Menschheitswerte abgewinnen, wenn uns der Erzähler mit sanfter Gewalt wieder auf diese Einheitslinie zurückweist und sie als den vornehmsten Teil seiner Gestaltung festhält. Das aber ist nur möglich bei einer grundsätzlichen Ruhe des Geistes und bei einem beruhigten Abfließen des Lebensstromes, wie ihn seine „schauende Überlegenheit" dem Epiker gewährt.

So reflektiert der epische Mensch, der erzählende wie der hörende und selbst der erzählend dargestellte „Held" dauernd auf sein „Ich", auf seine Person als Träger epischen Lebens; er genießt diese epische Haltung immer mit und sie gibt seinem Gesamterlebnis die entscheidende Farbe. So wird der Epiker sich selbst zum „Gegenstande" oder geht in die „gegenständliche" Darstellung in irgendeinem Grade, in irgendeiner Gestalt mit ein. Noch stärker macht sich die Trennung zwischen unmittelbarer Aufnahme und geistig-seelischer Verarbeitung auf der dem Ich entgegengesetzten Weltseite der Darstellung geltend. Auch hier ist es die Art des Erzählers, sich von der Welt und den Menschen „nichts weiß machen zu

Digitized by Google

lassen[1])"; in dieser Haltung wurzelt also die oft besprochene „epische Objektivität" (d. h. hier: Gegenständlichkeit), die gleich der epischen „Ruhe", eine besondere Spiegelung jener Mittelstellung des Dichters und seines Lesers zwischen der gegebenen und der Welt des eigenen Innern darstellt.

Auch die „Objektivität" im Sinne einer überlegenen Unberührtheit und „Interesselosigkeit" oberhalb der ringenden Gegner, die doch die strengste Aufmerksamkeit nicht ausschließt, geht, gleich der epischen Ruhe und Abgerücktheit, in die Gesamthaltung des epischen Menschen mit ein, deren Einzigartigkeit und deren Lebensbedeutung hiermit umrissen sein dürfte.

In eigentümlicher Spiegelung treffen hier die beiden Lebenstypen der *vita activa* und der *vita contemplativa* aufeinander, die sich vielleicht nur im dichterischen Verhalten so rein (und noch reiner als im religiösen Leben) verwirklichen und verschmelzen können. Vor dieser betrachtenden Haltung des „darüberstehenden" Geistes schwinden alle unbedingten Wertungen hin; und doch gehen sie nicht verloren, sondern werden in einer anderen, menschlichen Wertordnung der Dichtung aufgehoben. So wird die geistige Haltung des epischen Dichters zum schöpferischen Gegenbilde der theoretischen Haltung des Weisen.

Das schöpferische Zusammenwirken des Erzählers und seiner Zuhörer hat Goethe in seinem kleinen Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" an der Vorstellung des Rhapsoden unübertrefflich entwickelt; danach soll der Erzähler, „der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören; man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahieren und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte."

## § 3. DER VORGANG ALS GEGENSTAND DER ERZÄHLKUNST

Jede Dichtung verwandelt ihren „Gegenstand" auf irgendeine Weise und in irgendeinem Grade in einen „Vorgang"; sie setzt das Ruhende in ein Bewegtes um; sie gibt dem Wechsel der gefühls-

[1]) Wir verwenden den Ausdruck Goethes als eines epischen Menschen von größtem Zuschnitt.

Digitized by Google

betonten Anschauungen den Sinn eines Zusammenhanges und einer Verwesentlichung in der Zeit. Sie beweist, daß die gegliederte „Rede" als eine an sich schon sinnwerdende Folge von mancherlei bezeichnenden, ausdrückenden und bedeutenden Äußerungen nicht nur ihr „Mittel", sondern ihr Boden, ihr Wirkungsbereich ist und ihr die reinste Darstellung ihres Wesens erlaubt. Wenn der Geist seine Inhalte nicht bloß neben- und nach-, sondern hinter- und übereinander ordnet und aus lauter vielsagenderen Ordnungen zuletzt ein eigenes, organisiertes Reich neben der gegebenen Welt aufbaut, so verdankt er das nicht zum letzten der Sprache und ihrer Fähigkeit zur freien und „bedeutenden" Verbindung von Sinn, Bild und Lautung zu immer neuen und höheren Gebilden. Die Bedeutung dieser umfassenderen Gebilde kann durch die Magie der Dichtung ins Unendliche getrieben werden: jeder Mensch, der die Sprache der Dichtung überhaupt vernimmt, erlebt darin Neues und Eigenes, was doch in dem Erleben und in der Gestaltung des Dichters zum mindesten schon mit angelegt ist.

Das allgemeinste, umfassendste und zugleich wandlungsfähigste dichterische Formgebilde ist der „Vorgang", der sich innerhalb der einzelnen „Naturformen der Dichtung", also in ihren einzelnen Gattungen verschieden ausnimmt und verschieden wirkt. So braucht sich z. B. der „lyrische Vorgang" nicht notwendig in der Außenwelt abzuspielen. Gewiß kann der Dichter eine in sich schöne, rein gegenständlich zusammenhängende Folge sinnlicher Gegebenheiten zum Ausdruck und Sinnbild seines inneren Lebens machen, wie sie sich allmählich in ihrem Reichtum, mit ihrer ganzen Breite und Mächtigkeit entfalten: nicht mit Hilfe des Wortes (als ein schon Vorhandenes, was sich auch anders „ausdrücken" ließe), sondern in dem Worte und durch das Wort (ohne das es überhaupt nicht zustande käme, nicht da wäre). Aber gerade auf den „inneren Vorgang" der Selbstentfaltung und -klärung kommt es doch wesentlich an und das äußere Werden und Geschehen empfängt seinen großen Wert erst von dem, was es anzudeuten hat; darum liegt wenig an der Geschlossenheit und dem eigenen Sinne der lyrischen „Wirklichkeit". Mit dem jungen Goethe durchschreiten wir die morgenfrische Mailandschaft; mit ihm blicken wir unbekümmert bald da, bald dorthin und nehmen fast unmerklich an der Ausbreitung und Vollendung seiner Stimmung teil. Von den strahlenden Eingangsakkorden des „Mailiedes": „Wie herrlich leuchtet mir die Natur" führt eine unsicht-

Digitized by Google

bare Linie durch die rasch wechselnden Eindrücke der glänzenden Sonne, der lachenden Flur u. a. und über das jubelnde und kosende Umkreisen der Geliebten hinweg zu dem letzten Bekenntnis und Wunsche, der natürlich in dem ersten Aufruf schon eingebettet lag, der sich aber jetzt mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit, also vorgangsmäßig, daraus entfalten und verdichten will. Mit und in dem Vorgang der seelischen „Integration" erleben wir die Natur mit ihrer stetigen „Verwandlung" in dichterisches Erlebnis.

Das Verhältnis zwischen dem Dichtungs- und dem gedichteten Vorgange ist bei den „pragmatischen Gattungen" (die Fr. Gundolf als „symbolisch" bezeichnet) von etwas anderer Art als in der Lyrik. Hier schiebt sich vor den inneren Vorgang, der die seelische Integration am reinsten spiegelt, ein „äußerer", der natürlich völlig symbolisch-durchsichtig gemacht werden muß, um den steten Ausblick auf das Dichterische zu öffnen, worauf es eigentlich ankommt. Die unmittelbare Ausdeutung der Geschehnisse durch Seitenbemerkungen und Prologe, Chöre und Räsonneur vertragen wir heute jedenfalls nicht mehr. Der Dichter darf alle Endlichkeiten, Ewigkeiten und Herrlichkeiten der Welt ansprechen, aber er muß sie, ihre Reize und Werte, ihre Ordnungen und Zusammenhänge alle zurückbeziehen auf den poetisch-menschlichen Wertbereich, der für ihn der einzig „gültige" ist. Nur stellen sich die Beziehungen um so leichter her und wirken um so stärker, je mehr die außerdichterischen Zusammenhänge an sich schon Sinn und Folge haben und je stärker sie über den bloßen Nutzen und Sinnenreiz in das Reich der reinen Bedeutung hinüberweisen. Was sich also unmittelbar auf der Bühne (auch auf der idealen Bühne des Erzählers) vor uns abspielt, darf keinen bloß zufälligen („assoziativen") Zusammenhang von Punkt zu Punkt haben wie in einem Trivialroman mit seinen „plötzlichen" Umschlägen, seinen „überraschenden Wendungen" und seinem wie aus der Pistole geschossenen Abschluß. Dies ist der tiefere Sinn der hart-rationalistisch vorgetragenen Lehre Lessings von der begründenden und psychologisch entwickelnden Arbeit des dramatischen Genies (in der „Hamburgischen Dramaturgie", Stück 1).

Schon Lessings Ausführungen lassen die Tatsache erkennen, daß ein dramatisches Ganze durch sinnvolles Teilgefüge auf verschiedenen Ebenen der Welt und von verschiedenem Aufbau zusammengehalten und dichterisch bedeutsam gemacht wird. Für das, was wir unmittelbar vor Augen haben, gelten andere Notwendigkeiten

Digitized by Google

und Wahrscheinlichkeiten, als für das, was wir als Menschen aus der Abfolge der Dinge im Großen entnehmen oder in sie hineinlegen. Dementsprechend fühlen wir uns von den verschiedenen Ketten der Geschehnisse auch in verschiedenen Tiefen unserer Persönlichkeit berührt und das um so stärker, je fester jene Verkettungen sind und je besser ihre Art der Fügung dem Wesen der von ihnen ergriffenen Einzelheiten und Gruppen wieder entspricht. Alle diese möglichen Verkettungen aber ordnen sich im Kunstwerke innerhalb verschiedener Blickebenen wieder zu größeren Einheitsgebilden zusammen, die symbolisch aufeinander hinweisen; in ihrem Zusammengreifen vermitteln sie unserer Phantasie zuletzt einen mannigfach geschichteten, doch übersichtlich und sinnvoll zur Einheit gestalteten „dichterischen Vorgang", in den die Figuren mit ihren Beziehungen, mit ihren Lebenslagen und ihrer Umgebung alle mit eingehen als in ihre eigentliche dichterische Daseinsform. Das gilt von dem erzählten so gut wie von dem auf der Bühne dargestellten Vorgange, wenn auch in anderer Weise.

Das Bühnenspiel mit seiner unmittelbaren Gegenwartswirkung läßt die durchgehenden Linien und ihr Gewebe immer wieder verschwinden, um die einzelnen Punkte, die Situationen und Szenen wirken zu lassen, in denen sich freilich auch noch der Gesamtvorgang jeweils in eigentümlicher Brechung spiegelt. Alle Erzählkunst aber ist betonte Vorgangsichtung und bezieht jeden einzelnen Punkt, jede Strecke des Verlaufs viel stärker auf die immer durchscheinende Hauptlinie. Daher darf der „epische Gegenstand", d. h. der Vorgang mit samt seinen tragenden Figuren, seiner Umwelt und Atmosphäre weniger ausgetieft sein als beim Drama, wenn auch jedes große Erzählwerk die dritte Dimension neben der Ausdehnung in die Länge und in die Breite wenigstens ahnen lassen wird. Aber wenn wir uns angesichts des Dramas, als unmittelbar teilnehmende Personen, gleichsam im Mittelpunkte einer Kräftekugel empfinden und alle Wirkungen durch uns hindurchgehen lassen, so läßt der Erzähler den Vorgang wie einen breiten Filmstreifen an uns vorüberziehen. Was aber die echte Erzählung ebenso wie das dichterische Drama von einem gewöhnlichen „Flimmerstück" unterscheidet, ist die Betonung und Verschränkung der besonderen Wertgehalte aus verschiedenen Sphären, ist der sinnvolle Wechselbezug zwischen den mehrfach abgestuften Zusammenhängen der Elemente der Darstellung. Diese Zusammenhänge gehören eben selbst wieder verschiedenen Seins- und Sinngebieten

Digitized by Google

an, in die wir die Geschehnisse einzuordnen und von denen aus wir sie zu „begreifen" pflegen.

Otto Ludwig hat sich in seinen „Shakespeare-Studien[1])" um diese Zusammenhänge bemüht und an den Dramen, besonders an den Tragödien des großen Engländers den „idealen" und den „pragmatischen Nexus" unterschieden. Er versteht unter dem letzteren augenscheinlich alles, was in der technischen Dramaturgie unter die Forderung der „Motivierung" fällt: die erfahrungsmäßigen Verflechtungen von Ursache und Wirkung im äußeren und im seelischen Geschehen, den inneren Ablauf der Leidenschaften, die Entwicklung einer Zweckhandlung, die Entfaltung eines Charakters u. v. a. Natürlich verlaufen alle diese Fäden selbst schon auf verschiedenen Ebenen und können nicht gut unmittelbar zusammengefaßt werden. Sie alle, das ganze Reich der „empirischen Zusammenhänge" nimmt Ludwig als eine Art von Einheit und wünscht, daß sie dem „idealen Nexus" gegenüber zurücktreten, damit die „große Linie" nicht durch die „zu wichtige Behandlung" des „Kleinen" gestört werde. Er reißt also den Zusammenhang der Spiegelung auseinander, um die Vordringlichkeit des Tatsächlichen, um das „zu-viel-Motivieren" auszuschalten. Damit erhält aber das, was er den „idealen Nexus" nennt, eine aufdringlich-einseitige Wirkung, die Ludwigs eigene Dramendichtung empfindlich geschädigt hat, zumal er es als einen Idealfall betrachtete, wenn der pragmatische Zusammenhang mit dem idealen zusammenfiel, von ihm allein beleuchtet wurde und gleichsam als seine Projektion auf der Ebene der Wirklichkeit erschien.

So wurde ihm der ideale Nexus zum eigentlichen Organisationspunkte des dichterischen Vorganges. Er zeigt sich darin, daß „die ganze Begebenheit" den Forderungen der Vernunft oder des moralischen Gefühls" angemessen ist. In der großen Tragödie, um die es ja Ludwig vor allem zu tun ist, bedeutet das den „Nachweis, daß die Gebrochenheit des Menschen das allgemeine Menschenschicksal sei und jedes Einzelnen Schicksal aus seinem Anteil an jenem allgemeinen hervorgehe". Der ewige Zusammenhang: „Menschsein-Leidenschaft-Schuld-Leiden" ist darin beschlossen. Wenn aber die tatsächlichen Begebnisse innerhalb der dramatischen Handlung nur mehr oder weniger notdürftig miteinander verbunden

[1]) Schriften, hrsg. von A. Stern und E. Schmidt, Bd. 5, besonders S. 446f. und 466f.

Digitized by Google

sind und ihren eigentlichen Sinn, ihre tragische Wirkungskraft immer erst aus der Beziehung auf jene ganz allgemeinen Zusammenhänge erhalten oder sich geradezu in sie auflösen sollen, so wird die dramatische Dichtung mehr oder weniger zu einem Rechenexempel oder einem moralischen Beispiel und es fehlt ihr jene Überzeugungskraft, die nur dem Erlebten, nicht dem Erkannten innewohnt. Es fehlt ihr aber auch jene Eigenwilligkeit und Rätselhaftigkeit, die unsere Phantasie in Bewegung setzt und den Erlebniseindruck begründet.

Richtig ist an Ludwigs Kritik, daß die allzu genaue Beobachtung z. B. rein psychologischer Vorgänge in der Art impressionistischer Dramen den großen schicksalsmäßigen Zug nicht aufkommen läßt, den jede tiefere Wirkung in sich birgt. Aber wir gelangen doch zu den letzten Zusammenhängen mit Sicherheit erst dann, wenn auch in dem Nächstliegenden eine vielsagende Folge und Ordnung herrscht und wenn wir gleichsam stufenweise von den mehr angedeuteten Verbindungen im Vordergrunde zu immer weiter ausschwingenden, immer bedeutenderen und immer stärker betonten Begründungen gelangen, die unser Geist sich angesichts des Geschehens von neuem erobert; stets im Zusammenwirken mit der Anschauung des Dichters und unter der magischen Gewalt seiner Darstellung, bis unsere Ahnung mit ihm aufsteigt zu den letzten und tiefsten Verknüpfungen alles Menschlichen, das schon in die Selbstentfaltung der „Idee" im Sinne Hebbels hinüberweist.

Damit ist schon in den Grundzügen eine Stufung der Zusammenhänge untereinander angedeutet. Was die weiter abgerückten Stufen an Erdennähe, an „Wirklichkeit", Farbe und Profil verlieren mögen, das gewinnen sie an Bedeutung. Zwischen den (selbst wieder mehrfach geschichteten) idealen und den (aus mancherlei Fäden zusammengewobenen) „pragmatischen Nexus" schieben wir unwillkürlich, um das Ganze zu verstehen und um uns von ihm mitreißen zu lassen, einen mittleren ein, an dem sich die besonderen Aufbaukräfte der einzelnen Dichtungsgattungen vor allem offenbaren können. Denn hier vor allem zeigt sich der Dramatiker und der Epiker (und auch der Lyriker) am Werke und im Vollbesitz der Ausdrucksmittel seiner Kunst. Es handelt sich hier nicht mehr um kleine „empirische" Bedingtheiten und zufällige oder regelhafte Übereinstimmungen ohne tiefere Bedeutung, sondern um ein alles beherrschendes Weltbild der schaffenden Phantasie, d. h. um „eine Welt, in der der Zusammenhang

Digitized by Google

sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat". Diese Umschreibung, die wir abermals Otto Ludwig verdanken[1]), erinnert nicht zufällig an diejenige von Lessing, die wir oben anführten. Wenn Ludwig die Erschaffung jener zusammenhängenden Welt dem Bereiche des „poetischen Realismus" zuweist, so können wir das gelten lassen und bleiben uns nur bewußt, daß es sich um einen „idealen Realismus" handelt, an dem der ordnende Geist mehr Anteil hat als die bloße Lebenserfahrung oder die Freude am bunten Bilde und am sinnlichen Eindruck. In diesem Sinne können wir denn auch den epischen mit dem dramatischen und jedem andern ausgesprochen dichterischen Zusammenhange unter dem Begriffe des „realen Nexus" zusammenfassen.

An dem dramatischen Vorgange können wir die Ausgestaltung und das Ineinandergreifen der drei „Nexus" besonders gut beobachten. Hier empfängt der reale Zusammenhang seine tatsächliche Überzeugungskraft, den Eindruck seiner „Richtigkeit" ganz deutlich von der pragmatischen, seine allgemeine Bedeutung aber, seine „Wichtigkeit", von der idealen Seite her. Beide aber müssen von ihrem Eigengewicht und ihrem Eigenleben an ihn abgeben, damit ein Neues, Selbständiges, poetisch Wirksames entstehe — ein Stück bewegter Welt im Lichte der unmittelbaren menschlichen Werte. Aber so bedeutsam der „reale" oder „dramatische Nexus" für die Bühnendichtung sein mag, offenbar werden seine geistig bewegenden (motivierenden) Kräfte doch erst dem überdenkenden, dem vor- und zurückschauenden Bewußtsein. Unmittelbar nimmt uns doch zunächst und zuförderst die mimische, die lebendige und ausdrückende Bewegtheit der Vorgänge auf den Brettern gefangen, doch ist es Recht und Pflicht des Dichters, sie immer wieder auf größere, hintergründige Zusammenhänge zu beziehen und durch diese wieder die letzten Tiefen seiner Welt aufleuchten zu lassen.

Das ändert sich bei der Darbietung und der Auffassung epischer Dichtung. Durch bloße Erzählung wird keine volle sinnliche Gegenwärtigkeit erzeugt; wir können nur als sinnlich-anschauende Wesen angesprochen und zur Mittätigkeit aufgefordert werden. Unsere mitschöpferische Leistung wird um so stärker, unser inneres Bild von den Geschehnissen im Vordergrunde um so lebensvoller sein, je stärker wir uns dem Eindruck des „eigentlichen Vorganges"

[1]) Schriften, Bd. 5, S. 458f.

Digitized by Google

hingeben, je deutlicher wir den Wellenschlag, die mannigfachen Wendungen und Kehren, die strömende Mächtigkeit des „realen" (hier: des „epischen") „Nexus" vernehmen und uns von ihm tragen lassen. Auch sein Ablauf gehorcht freilich höheren Gesetzen und erinnert damit an Strömungen und Neigungen, an Entscheidungen und Schicksale unseres Innersten, so daß wir letzte, ideale Zusammenhänge im Strome der gestalteten Wirklichkeit vernehmen. So hat die Großerzählung, besonders der Roman, in Zeiten des „poetischen Realismus", der durchgeistigten „Sachlichkeit", der „distanzierten Lebensnähe" immer besonders kräftig geblüht; und je reiner sich seine Blüte entfaltete, um so anschaulicher wußte er zu gestalten, um so tiefer griff er an unser Herz. (Wir denken an das homerische Epos oder an Gottfried Keller.)

Das schließt freilich nicht aus, daß in den Vor- und Zwischenstufen wie im Verfall der epischen Darstellung, in den Niederungen der täglichen Gebrauchskunst dieses Verhältnis unvollkommen oder gestört erscheint. Besonders in den Anfängen der Erzählkunst werden leuchtende Abenteuer in lockerer Assoziation oder am dünnen Faden einer Reise, auch einer Lebenswanderung aufgereiht und bestenfalls mit ein paar Durchblicken auf göttliche Fügungen oder mit allgemeinen Lebensweisheiten ausgestattet. Wir haben uns hier an die vollgereifte Epik zu halten, die immer wieder begierig neue Weltstoffe einsaugt, um ihnen durch Gestaltung neue Auffassungsformen des Lebens und neue Einsichten in seine Tiefen abzugewinnen und die sich immer in erster Linie um den großen „Realzusammenhang" bemühen wird. Seine Verbindung mit den beiden Schwestergebilden kann sich dann nicht in verschiedenen Formen vollziehen.

In unserem Volksmärchen wird das Ineinandergreifen der Zusammenhänge nicht so klar, weil es ein festes schematisches Gefüge in ausgebreiteten typischen Formen darstellt. Die einzelnen Ereignisse im Vordergrunde, die den Zuhörer fesseln, haben zwar Eigenfarbe genug, aber es sind die leuchtenden Farben des Wunderlandes; es fehlen die individuellen Tönungen und Umrisse, es fehlt der Eindruck des Unmittelbar-Einmaligen. Alle Motive weisen nach mehreren Dimensionen über sich hinaus: sie haben ihre geheimen Haken und Ösen, durch die sie mit ihresgleichen zu festen, sinnvollen Formen verbunden werden und gleichzeitig werden sie in eine Stimmung eingetaucht, die ihre weitere Verflechtung und ihre Austiefung als selbstverständlich erscheinen läßt. So macht die rein motivische Verkettung (durch das epische „Und dann" oder „Auf einmal") fast unmerklich eine Folge auf der höheren Linie einer märchenhaften „Wirklichkeit" fühlbar und mit einer



Digitized by Google

gewissen Selbstverständlichkeit leuchtet darin wieder die „Märchenmoral" mit ihrer eigentümlichen Verknüpfung auf. Weil der Held in einem bestimmten Augenblicke so und so handelt, stehen ihm die Geister bei und wo sie ihm beistehen mögen und können, da muß er auch „Glück" haben. Im Grunde handelt es sich also um eine sprechende Verflechtung der nächsten Begebnisse mit den letzten Tiefen des Lebens, wobei die „realen" Verknüpfungen (meist formelhafte Verbindungen von Motiven oder Motive von höherer Art) keine epische Selbständigkeit, kein eigenes „Gesicht" erhalten.

Diese Art der Gestaltung epischer Vorgänge lebt, auch jenseits der Volksdichtung, in der „Literatur" auf ihre Weise fort. Wir denken hier nicht nur an den Romen der „Hintertreppe", der eine rasende Abfolge „spannender" und „aufregender Vorkommnisse" ohne sinnvolle reale Verknüpfung unter die Gewißheit des *happy end* zwängt, die von Anfang an mit einem gewissen Beängstigungsgefühl ringt und dabei immer stärker wird. Der hellenistische Roman mit seinem novellistischen Füllwerk und seiner alles umfassenden Rahmengeschichte von der Trennung und dem Wiederfinden der Liebenden, der Verwandten usw. hat die Grundlage dazu gelegt. Auch da hatte das Hauptmotiv wenig unmittelbare Überzeugungskraft und wenig „Realität". Gute Geister, gnädige Götter, überlegene Weise kämpften mit bösen Dämonen, mit Räubern und Tyrannen und beseitigten die üblen Schicksale, die das Lebensglück der Helden bedrohten.

Aus dem späten Altertum stammt ja auch die andere Vorgangsform des „Heldenlebens" auf anekdotischer Grundlage. Auch im Alexanderroman (mit allen seinen Ausstrahlungen) gibt es noch keinen eigentlich „realen Zusammenhang". Die bunte Fülle der Erlebnisse mit ihren steten Überraschungen und Umschlägen sprengt den formelhaften Zusammenhang (in der Art des Märchens) und läßt keinen an sich sinnvollen Tatsachennexus aufkommen; assoziativ reihen sich die einzelnen Züge aneinander, notdürftig und immer nur auf kürzere Strecken verklammert. Was alles zusammenhält, ist der Siegeszug, weiterhin der Lebenslauf des Helden, der von höheren Mächten getragen erscheint.

Von hier können zwei mehr populäre Vorgangsformen ausgehen, die wir uns an deutschen „Volksbüchern" des 16. Jahrhunderts klar machen. Das Eulenspiegel-Buch stellt eine Fülle von Anekdoten, die nur teilweise und dann ganz äußerlich zu Gruppen vereinigt sind, in einen Rahmen hinein, der von der Geburt und dem Tode

Digitized by Google

des Schalksnarren erzählt. Der Lebenslauf bildet nicht einmal eine Linie, nur die Ähnlichkeit der Motive läßt so etwas wie eine Einheit ahnen. Anders steht es mit dem Faustbuch, das im Grunde auch auf umlaufenden Einzelschwänken und kleinen Schwankketten aus dem Treiben des magischen Landfahrers fußt und nebenher überlieferte oder frei erfundene Zeugnisse von seinem Auftreten aus dem Kreise der Humanisten verwertet. Aber die Gliederung ist hier schon deutlicher. Die eigentlichen Zaubergeschichten stehen etwa in der Mitte zwischen den mehr biographischen Teilen, die eine Folge von Hochmut, Verführung, Verderbnis, vergeblichen Rettungsversuchen und Untergang deutlich erkennen lassen, so bunt sie mit allerlei abenteuerlichem Wissens- und Kuriositätenkram aufgefüllt sind. Dieser „theologische" Zusammenhang wird zwar immer wieder und besonders in der Mitte durch pragmatische Darstellungen unterbrochen, dann aber wieder sehr stark betont. Er ist bei weitem nicht so äußerlich (und so schwankhaft) behandelt wie im Eulenspiegelbuche, sondern von dem Verfasser ernsthaft durchdacht und mit mancherlei Wendungen und Steigerungen wirksam gestaltet. Immerhin ist er auf rein irdisch-menschliche Weise kaum zu verstehen, und besonders die Vergeblichkeit von Fausts Reue macht ihn zum rechten „Exempel" der lutherischen Gnadenlehre.

In dem ersten Volksbuch war der ideale Zusammenhang fast ganz wesenlos; nur ging durch alle Geschichten die ernste Einsicht hindurch, daß ein Narr von seiner Narrheit nicht lassen kann oder die drollige Wahrheit, daß er den klugen Leuten oft überlegen ist. Doch blieb es bei bloßen Andeutungen dessen, was eigentlich als „selbstverständlich" galt; es fehlt an jeder persönlichen Auffassung und eindringlichen Gestaltung des allgemeinen Zusammenhalts. Eine andere Gefahr zeigt sich im Faustbuche: hier ist der ideale Zusammenhang zu einem konfessionell-dogmatischen geworden[1]); die künstlerisch nicht genügend verarbeitete Tendenz drängt sich vor und bringt den Verfasser um Wirkungen, zu denen immerhin Ansätze vorhanden sind. Beides kommt daher, daß der reale, der eigentlich epische Zusammenhang nicht klar „gesehen" und nicht eindringlich „gestaltet" worden ist.

Alle tendenziöse und im engeren Sinne „pädagogische" Erzählkunst ist immer ähnlich verfahren. Auch in J. Gotthelfs Uli-

[1]) Vgl. meine Ausgabe des Faustbuches (Halle 1911), S. XXXIV.



Digitized by Google

Romanen ist der hintergründige Zusammenhang der einzelnen Lebensstationen sehr dünn; die Erziehung des jungen Knechts zum Vollbauern ist im wesentlichen Sache seines „Meisters", der hier die Stelle des Schicksals vertritt. Seinem Willen, seiner Fürsorge entspringt so etwas wie eine Schicksalslinie; aber dieser Wille hat wenig besonderes, außer der unbedingten Rechtlichkeit und Aufrichtigkeit; er erstrebt und bedeutet keine Neugestaltung des Lebens, und so wird das ganze Buch zu keiner dichterischen Offenbarung. Die vielen Einzelgeschehnisse werden zu schnell auf ein Allgemeines bezogen, was zugleich ideellen Wert haben soll. Soll die Erziehungsgeschichte zum wirklichen Entwicklungs- oder Bildungsroman und zur echten Dichtung werden, so kann der Dichter den realen Zusammenhang nicht überspringen, er muß gerade auf ihn einen guten Teil seiner Gestaltungskraft verwenden. Die Gesellschaft vom Turme in Goethes „Lehrjahren" hat an sich eine bedenkliche Ähnlichkeit mit dem bäuerlichen Meister bei Gotthelf. Aber zum Glück erfahren wir den Plan dieser Gesellschaft erst spät, nachdem wir ihre Wirksamkeit vorher mehr geahnt haben. Weiter setzte ihre Lenkung den starken und echten, wenn auch noch dumpfen Drang in dem Helden voraus, zu sich selbst zu gelangen. Endlich kann der so aus zwei Hauptfäden zusammengewobene epische Nexus noch dadurch profiliert werden, daß der Held — wir denken an Parzival und an Simplizissimus — seinen Weg durch allerlei Irrungen nimmt, die zunächst mehr pragmatisches Interesse haben, die aber gerade für seine Entwicklung von höchster Bedeutung werden. In dem allen aber zeigt sich wieder ein neuer Zusammenhang der letzten Tiefe. Wir könnten an den biblischen Spruch erinnern, daß es „Gott dem Aufrichtigen gelingen lasse"; Goethe selbst wendet schalkhaft ein anderes Bibelwort an; er vergleicht seinen Helden mit Saul, dem Sohne Kis', der auszog, seines Vaters Esel zu suchen und unterwegs ein Königreich fand. Das ist der ideale Gehalt im Streben des Helden, neben dem die Grundsätze der Turmgesellschaft ziemlich rational erscheinen, damit aber auch wieder über den bloßen Realzusammenhang hinausweisen. Die kunstvolle und in jedem Zuge sprechende Verschränkung aller drei Nexus macht Goethes „Lehrjahre" zum ersten deutschen Kunstroman großen Stils; er kam damit über den „Werther" hinaus, der wegen einer gewissen Dünnheit und Schwäche seines realen Zusammenhangs leicht ins Lyrische umschlägt.

Digitized by Google

Eine andere Form des epischen Vorgangs ergibt sich da, wo der reale Zusammenhang unmittelbar mit dem idealen zusammengreift und die pragmatischen Begebnisse in sich aufsaugt. Das ist bei Dichtungen der Fall, die ihren epischen Vortrieb hauptsächlich aus der dialektischen oder frei schweifenden Selbstbewegung des Gedankens ziehen. Hier ist der ideale Zusammenhang das Erste und das Letzte; er gibt dem realen Nexus sein Gepräge, macht ihn durchsichtig und bedeutsam; dieser würde an Durchsichtigkeit und Mächtigkeit verlieren, wenn daneben noch die pragmatischen Vorgänge mit ihrer „Besonderheit", mit ihren charakteristischen Noten uns wirklich fesseln wollten. Ein Blick in das Nachbargebiet macht diese Verhältnisse klarer: Goethes „Faust" beginnt mit einer Reihe scharf geschnittener, z. T. geradezu mimisch bewegter Szenen, die ihre dichterische Bedeutung erst aus der idealen Welt empfangen; in der Gretchentragödie spielt dann der reale Teilzusammenhang eine stärkere Rolle, der ideale wird ganz an den Rand gedrängt, die vordergründigen Szenen erfreuen durch ihre Lebhaftigkeit und Frische. Diese Buntfarbigkeit und Umrißschärfe schwindet im „zweiten Teil" der Tragödie ganz dahin; alle Vorgänge haben etwas Typisches, z. T. nur Gedachtes (wie der Gang zu den Müttern) und weisen durchweg unmittelbar auf den gedanklichen Tiefengrund hin, aus dem sie stammen. Die Schemenhaftigkeit der Vorgänge wird bei Goethe immer noch durch ein paar anschauliche Züge gemildert, die seiner starken mimischen Veranlagung entsprechen und die bei der Bühnendarstellung aufquellen. Dergleichen ist dem Epiker versagt. Dantes „Göttliche Komödie" gibt (selbst in ihrem weitaus anschaulichsten Teil, dem „Inferno") immer nur Schattenbilder der Figuren und der Geschehnisse, deren Färbung von der Stimmung, ja von der Leidenschaft des Dichters zeugt. Selbst ein Schicksal wie das der Francesca da Rimini (im 5. Gesange) wird nur in den notwendigsten Umrissen gegeben, deren Behandlung freilich eine unwiderstehliche und unvergeßliche Gefühlswirkung hervorruft. Aber im Hintergrunde steht, jenseits von Mitleid und Bewunderung, die große sittliche Strenge, der dogmatische Ernst des Verfassers, der unmittelbar die Seelen aufrütteln und in Schwingungen versetzen will. Nicht viel anders steht es mit dem „Verlorenen Paradies", obwohl hier die Darstellung selbst andere Ziele verfolgt. Aber auch in der Szene, wo der Böse in Gestalt der Schlange das Weib verführt, gibt Milton keine eigentliche „Handlung", sondern eine

Digitized by Google

Reihe von Bildern, die stark ins Ideale gesteigert und oft im Sinne der Predigt stilisiert sind. Wohl prägen sich einzelne Züge und Bilder deutlich ein, aber zu wirklich lebendigen Szenen kommt es nicht. Auf den Vorgang der Schöpfung und des Falles fällt alles Licht, aber er ist doch von Grund auf durchgeistigt im Sinne des englischen Puritanismus. Das „Besondere" ist hier wie bei Dante die persönliche (und doch wieder für eine ganze Geistesrichtung typische) Auffassung des Erlösungsvorganges, die das Herz des Dichters in Erschütterung versetzt und nach epischer Gestaltung drängt. Aber der abgezogene Gegenstand läßt es zu keiner ganz epischen Beseelung kommen. Wir gelangen bis zur „phänomenalen Idee", nicht aber zur greifbaren Erscheinung des Vorgangs.

„Die Grundlage und gleichsam die Seele des Trauerspiels ist die Fabel", sagt Aristoteles. Ganz Ähnliches gilt von der erzählenden Dichtung; nur muß die „*Σύστασις τῶν πραγμάτων*", die reale Verknüpfung der Tatsachen hier noch stärker als in der dramatischen Gestaltung mit dem idealen oder mit dem pragmatischen Zusammenhange zur unlösbaren Einheit verschmelzen; dabei muß sie jeweils dem andern noch reiche Entfaltungsmöglichkeit gönnen, ja sie recht eigentlich aus sich hervortreiben, wenn wahres episches Leben zustande kommen soll. Je nachdem der reale Vorgang sich vorwiegend nach der einen oder nach der anderen Seite entfaltet, wird eines der Grundelemente des „Epischen" hervortreten: das Ideale oder das Abenteuerliche; jenes wird in lebendiger Erzählkunst ebensoweit vom Verblasenen und Abgezogenen sich fernhalten, wie dieses vom Rohstofflichen und Handgreiflichen; das eine will immer belebt, das andere durchgeistigt sein. Der Geist muß in dem Augenblick erfaßt werden, wo er sich im Leben verkörpert und reale Vorgänge von epischer Bewegtheit aus sich hervortreibt; das Tatsächliche will immer als Ausstrahlung solcher drängenden Bewegung erfaßt sein und ihm neue Möglichkeiten zur Entfaltung geben.

Der reale Nexus als fruchtbar-lebendige Synthese der beiden anderen Zusammenhänge, die er dauernd heranzieht, um sich immer wieder von ihnen zu lösen, ist unendlicher Abwandlungen fähig[1]). Ist er doch selbst keine begrifflich-einheitliche Größe, sondern er-

[1]) Darüber näheres bei den „Einzelformen", Kapitel V dieses Buches.

Digitized by Google

scheint immer nur in bunten Verkörperungen und Verkleidungen, wie sie das unendlicher Wandlungen fähige epische Erleben mit der Richtung auf den jeweiligen „besonderen" (und meist sehr komplizierten) Gegenstand, seine Umgebung und seine Einlagerung in Raum und Zeit nach Maßgabe der Darstellungsmittel und ihres unerschöpflichen Reichtums erzeugt. Davon soll im folgenden die Rede sein. Wir werden von jetzt ab, bis auf eigens gekennzeichnete Ausnahmen, die vom episch-realen Nexus her aufgebaute und beseelte Dichtung im Auge behalten.

Digitized by Google

## Kapitel III

# DER AUFBAU DER EPISCHEN DICHTUNG

## VORBEMERKUNG

Unsere bisherige Betrachtung hat gezeigt, wie sich aus und in allerlei Vorformen und ersten Versuchen neuer Gestaltung eine ganz bestimmte „epische Einstellung" herausbildete, der dann die Durchbildung der erzählenden Dichtung mit immer reinerer Ausprägung der epischen Werte gelang. Die Reinheit dieser Prägung und die besondere Wirkung der Darstellung ist aber bedingt durch die stete Wechselwirkung und das zauberhafte Zusammenklingen aller für die Erzählung verbindlichen Werte in der „epischen Form", die sich in dem organischen „Strukturzusammenhange" des erzählenden Kunstwerkes offenbart. Auch hier geht es um jene „innere Form", die nach Goethes Worten „alle Formen in sich begreift" und durch die auch der Erzähler, auf seinem besonderen Gebiete, allein „die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln" kann: „so einfach, daß es vor allen Türen liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können"[1]). Karl Meinhof nennt alle seine „schwarzen Freunde" in Afrika „geborene Erzähler". Wie viele solche geborene Erzähler haben wir unter unseren Seeleuten und den Anekdotenträgern der Spinnstuben, unter den alten Märchenfrauen! Aber die wenigsten wissen in künstlerischem Sinne etwas damit anzufangen; die anderen dringen nicht bis zur eigentlichen symbolischen Gestaltung des Lebens vor. „Die Wenigen, die was davon erkannt", deren Werke wir fraglos als Vollendung der epischen Form anerkennen, müssen wir immer wieder befragen, wie sie es gewollt haben. Aber keine theoretische Äußerung löst das Rätsel des Epischen, sie stellt uns immer vor neue Fragen, und läßt uns zumeist in den Außenwerken der verschlossenen Festung stehen. Wir können natürlich bei der Technik anfangen, bei dem Auffallenden und Besonderen der äußeren Form. Aber dies Verfahren ist fruchtbarer, wo es gilt, fester umrissene Arten und noch besser Typen gegeneinander abzugrenzen oder einzelne Werke zu analysieren. Für unseren Zweck systematischer Überlegung ist es förderlicher, die eigentümliche Wirkung der Meistererzählungen möglichst rein und tief zu er-

[1]) Der junge Goethe. („Aus Goethes Brieftasche.")

Digitized by Google

leben und uns auf die Wechselwirkung ihrer Gestaltung im allgemeinen (als „Erzählungen") und unserer Seele, soweit sie auf das Anhören des Erzählten eingestellt ist, eindringlich zu besinnen. Wir merken dann, daß die besondere Wirkung weder von dem Inhalt noch von der bloßen Tatsache des Erzählens ausgeht, sondern von der Art und Weise des Vortrages mit seiner eigentümlichen Verwandlung, seiner Auswahl, Ergänzung und Neuordnung der Wirklichkeit. Diese „Art und Weise" verspüren wir in verschiedenem Grade und in verschiedener Richtung überall da, wo sich die formende Kraft des Menschengeistes dem Strome des Lebens gegenüber regt, aus dem sie doch immer aufs neue aufsteigt. Daran haben alle Formen teil, von der Anlage und Gliederung des „Vorgangs" im großen bis zur kleinsten Eigenheit der Sprache (z. B. einem eingeschobenen „sagt' er"). Aber wir fühlen dauernd, daß zwischen den großen und kleinen Elementen der Darstellung unzählige Nachbar- und Querverbindungen von den verschiedensten Graden bestehen; dauernd werden wir von dem Mannigfaltigen auf Einheitliches und auf immer neue und höhere Einheiten verwiesen. Hinter und über dem allen ahnen wir eine letzte, sehr lebendige, in sich gegliederte und abgestufte Einheit, welche in dem Augenblick der Erzählung die „äußere Welt" in dichterischer Sicht darstellt und der eine ganz ähnlich sich aufbauende und auswirkende Einheitsform unserer „inneren Welt" mit poetischer Einstellung entspricht. Wir nehmen diese doppelte Einheit auch an den Meisterwerken zunächst nur gefühlsmäßig wahr. Aber je länger wir mit diesen Werken umgehen und je ernster wir uns über unser dichterisches Erlebnis klar zu werden versuchen, um so mehr rückt jenes zunächst dumpfe Gefühlsurteil in den Bannkreis oder doch in die Nähe, in das Blickfeld unserer rationalen Beurteilung, aus der heraus wir dann die Struktur des Epischen zu umreißen versuchen. Wir wissen, daß wir das letzte Geheimnis nie „ergründen" werden, aber sein Zauber wächst, je näher wir ihm kommen[1]). Wir kehren also ständig in das unmittelbare Erleben der Dichtung zurück und bewegen uns in jenem eigentümlichen Schaukelzustande zwischen Hingabe und Entfernung, zwischen Gefühlserregung und Vernunfturteil, ohne den literaturwissenschaftliche Einsicht nicht möglich ist. Von dieser Haltung ist unsere Darstellung der einzelnen Gattungsschichten im folgenden durchgehends bestimmt.

## § 1. DIE ROLLE DES ERZÄHLERS

### (Das epische Ich. Die Rahmenerzählung)

Die „Mittelbarkeit" der epischen Darstellung ist keine leidige Gegebenheit, mit der man sich abfinden oder die man nach Möglichkeit vertuschen müßte. Der Erzähler gehört mit zu der Ganzheit der „Erzählung", so gut wie Spielleiter und Schauspieler zu

[1]) Vgl. R. Petsch, Die Analyse des Dichtwerkes. In „Philosophie der Literaturwissenschaft", hrsg. von E. Ermatinger, S. 274—276.

Digitized by Google

derjenigen des Dramas. Er vermittelt nicht nur epische Werte, er stellt selbst einen dar. Freilich tritt der Mime unmittelbar vor uns hin, wie wir die Bühne sinnlich wahrnehmen (oder beim stillen Lesen in unserer Einbildung zu sehen glauben), während nach der Meinung von Goethe der „ideale Rhapsode" (bei dem er vor allem an den Verfasser und Sprecher des großen Versepos denkt) „hinter einem Vorhang am allerbesten läse, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte"[1]); aber das bezieht sich auf die unmittelbare, mündliche Darbietung, bei der ja der Rhapsode sich nicht wie der Schauspieler durch Kostüm und Maske in einen anderen verwandelt, sondern mit seinen individuellen Zügen erscheint; der Vortrag erinnert immer wieder in störender Weise an den Tatsachenbericht, falls wir den Sänger wirklich sehen. Wenn man diese schädlichen Nebenwirkungen, etwa in der von Goethe angestrebten Weise unterbindet (und beim stillen Lesen fallen sie ohnedem weg), so bleibt immer noch „die Stimme der Musen" zu hören.

Auch das ist ja nur ein Bild. Auch wenn der alte Sänger beginnt: „Singe mir, Muse, den Mann, den vielgewandten, der vieles duldete" usw., so spricht er aus einer besonderen Tiefe seiner Persönlichkeit heraus, die an die Musen gebunden, von ihnen beherrscht ist; in ihrem Namen greift er in Lebensgebiete und Weltkreise hinein, die seinem gewöhnlichen Menschentum fremd und fern sind. Er „weiß" davon als Mitglied höherer Ordnungen und fühlt sich dadurch gehoben und gewogen zugleich. Nur so kann er uns das Redewerte in ergreifender Weise „berichten". Darum gestaltet er das erzählende, das erhöhte Ich auf irgendeine Weise in seine Erzählung mit hinein. Zum mindesten als feiner Unterton[2]) begleitet seine Stimme durchaus den „Vortrag" als eine objektive Leistung, und wer sie ausschalten will, bricht der Erzählung das Herz aus: denn aus dem „epischen Ich", das immer mitgeht und mitredet, erhält die Gestaltung des Ganzen und jedes einzelnen Zuges ihren gattungsmäßigen Eigenton, der uns wieder in die „epische Einstellung" versetzt und darin erhält. Gewiß kann das Hervortreten des Erzählers übertrieben werden, indem von seiner persönlichen Stimmung und Wertung mehr hervortritt als die Zu-

[1]) In seinem Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung", vgl. oben S. 42.

[2]) Wie wir sie selbst im einseitigen Briefroman vernehmen, s. oben S. 38f.

Digitized by Google

hörerschaft unmittelbar sich dichterisch einverleiben kann. Dergleichen lassen wir uns allenfalls bei den zweistimmig-humoristischen Romanen gefallen, aber auch da wird, soweit es sich um echte Erzählkunst (z. B. eines Dickens) handelt, das lächelnde Ich selbst wieder mit in den Gesamtvorgang des Erzählens hineingestaltet. Dagegen drohen ernstgemeinte, theoretische und moralische Erörterungen oder tatsächliche Belehrungen schon durch ihre „sachgemäße" Ausdrucksform (mag sie noch so „wohlklingend" sein) und durch die mangelnde Illusion das Gespinst der Muse zu zerreißen; hat doch auch Schiller das „philosophische Gespräch" im „Geisterseher" später wesentlich kürzen müssen. In solchen Fällen spricht nicht das epische, sondern das „reale Ich", das sich in den dichterischen Bezirk einschleicht. Aber es heißt das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn Fr. Spielhagen z. B. von dem dichterischen Roman „zuerst und zuletzt verlangt, daß er nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwindet, so daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im ganzen oder eine spezielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihilfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen"[1]). Damit wäre jede dichterische Aus-, Vor- und Nachdeutung aus der Erzählung verbannt. Die Zauberkraft der „unmittelbaren Darstellung" müßte nicht nur den Vorgang mit allen seinen Teilen und Gliedern in das Epische erheben, sondern zugleich die in jedem Falle besondere einmalige Abtönung und Vertiefung hergeben, welche die Dichtung von einer noch so tadellosen technischen Leistung unterscheidet.

Gegen diese einseitige und äußerliche Theorie hat inzwischen Käte Friedemann mit schwerem Geschütz einen siegreichen Feldzug geführt; nur hin und wieder flackern die rationalen Vorurteile in der Buchkritik wieder auf. Wenn der Dichter sich auf sein Handwerk versteht, so fordert er uns dauernd zum Mit- und Nachschaffen heraus, auch wenn er unsere Einbildungskraft mit deutenden Worten lenkt. Ja, unser episches Ich wird erst durch

[1]) Die epische Poesie und Goethe. Im Goethe-Jahrbuch 1895, S. 5. Vgl. dazu die Kritik von Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik (1910).

Digitized by Google

diese immer mitgehende „Verständigung" von allerlei stofflichen und fachlichen Urteilen befreit und auf die Höhe der „freien Betrachtung" unter dem Gesichtspunkt des Menschlich-Wesentlichen erhoben.

Die ausführliche Deutung und Verständigung ist freilich nur die eine Art des epischen Ichs, sich zu betätigen. Außerdem ist es dauernd am Werke bei der Führung der Handlung, bei der Erfindung, Gruppierung, Einführung und Bewegung der Gestalten und so fort bis in die kleinsten Geheimnisse der Form hinein; in jedem Augenblick, wo wir eine Veränderung der Linie, der Auffassung, des Tones u. dgl. wahrnehmen, spricht das epische Ich des Dichters zu dem epischen Menschen in uns, bald leiser und bald vernehmlicher[1]). Zwischen der „stillen" und der „hörbaren" Beteiligung des Erzählers bestehen aber vielleicht nicht bloß Gradunterschiede. Die beiden Verfahrungsweisen entsprechen wieder den beiden äußersten Möglichkeiten, wie sich das epische Ich zu seinem Gegenstand verhalten kann: auch in dem Mitsprechen des epischen Ich finden wir ein stetes Hin- und Widerspiel zwischen Abstand und Hingabe.

Wo bekannte oder leicht erkennbare Dinge, die keiner „Interpretation" und keiner entschiedenen „Neuwertung" bedürfen, rein durch ihre Nennung und Folge auf unser Gemüt wirken, unsere Aufmerksamkeit fesseln und unsere Seele schwingen lassen, da hält sich der Dichter am besten zurück; er läßt den Zusammenhang sprechen und die Sache durch ihre Erscheinung wirken, wobei das Selbstverständliche unmerklich abgewandelt und das Sonderliche in den Vordergrund gedrängt wird. Er wendet sich dann an das „epische Ich" des Hörers von typischer Art — mag auch dieser Typus, z. B. bei Boccaccio wie bei Dante (nur jeweils in sehr verschiedener Weise) durch die Zeit, durch das Volk, durch die

[1]) Man vergleiche den Satz der „Lehrjahre" (3. Buch, 1. Kap.): „Wer ist der Mensch dort in der Ecke?" fragt der Graf, indem er nach dem Subjekte sah, das ihm noch nicht vorgestellt worden war, „und eine hagere Figur nahte sich in einem abgetragenen, auf dem Ellbogen mit Flickchen besetzten Rocke; eine kümmerliche Perücke bedeckte das Haupt des demütigen Klienten." In diesem Satze klingt das letzte Eigenschaftswort wie eine plötzlich eingreifende Charakterisierung durch den Verfasser, die zugleich ein Werturteil enthält; sieht man näher zu, so ist damit nur ausdrücklich zusammengefaßt, was durch die (hier gesperrten) Andeutungen der unmittelbaren Darbietung, des Darstellungsbildes, stillschweigend angedeutet war. (Analyse statt Synthese.)

Digitized by Google

Gesellschaftsschicht und durch eine charakteristische seelische Haltung gegeben sein, die uns heute vielleicht eher wie etwas ganz „Besonderes" vorkommt.

Wo dagegen der Verfasser Eigenes und mindestens für seine Zeit- und Volksgenossen „Neues" bringt (und sei es nur eine besondere Nuance der allgemeinen Auffassung), da wird er wohl oder übel ein Wort mitreden müssen. Er kann natürlich einen Mitspieler für sich sprechen lassen. Das wird sich nur dann empfehlen, wenn die besondere Deutung, die er geben will, noch dem geistigen Bereiche der epischen Welt angehört, soweit er sie bisher geschildert hat, und wenn sich der Sprecher kraft seiner besonderen Gestaltung für eine solche Vertrautenrolle eignet. Andernfalls führt der Dichter besser eine vertrauliche Zwiesprache mit seinesgleichen in uns selbst; er wird daher sinngemäß den „Plural" bevorzugen, der durchaus nicht die „majestätische" Selbsteinschätzung des Verfassers bedeuten muß. Wenn Goethe z. B.[1]) von einer Person seiner „Lehrjahre" sagt: „Dieser Mensch, den wir schon aus dem vorigen Buche als Philinens Liebhaber kennen", so schlingt er das dichterische Band um sich selbst und um den Leser, der gleich ihm mit freier Überschau dem Erlebten gegenübersteht und der vor ihm nur die Spannung voraus hat auf das, was noch kommen soll.

In dem epischen Ich des Erzählers und des Hörers verkörpert sich also jene Ruhe und Objektivität, mit der das ganze epische Geschehen betrachtet und gestaltet sein will. Das epische Ich steht dem epischen Er besonders nahe; es vertritt, hüben und drüben, das Menschliche, sofern es sich in erzählbaren, der Erzählung werten Außendingen und Betätigungen offenbart und sofern es die Welt unter dem Gesichtspunkt solcher Äußerungen auffaßt und neu gestaltet; es rückt danach alles an die richtige Stelle, gibt jedem seinen richtigen Namen und Wert, scheidet aus und stuft ab, unterstreicht das Wichtige und läßt das Wesentliche, das Menschlich-Bedeutsame erscheinen und in der Zeitfolge sich entfalten und vollenden. In dem epischen Ich vernehmen wir, auf besondere Weise, die Stimme jenes geheimen „transsubjektiven" Ich, das immer die letzten menschlichen Wertungen ausspricht und das die ästhetisch-dichterische Wahrnehmung trägt.

Von der engen Verbundenheit des epischen Er und Ich zeugt die Tatsache ihrer Verschmelzung in der Erzählung selbst. Das

[1]) An der soeben angeführten Stelle.

Digitized by Google

ist auf doppelte Weise möglich. Der Dichter kann fast unmerklich seine Rolle mit einer Person in der Erzählung tauschen, er kann aber auch der einen oder anderen seiner Figuren ausdrücklich den Stab des Rhapsoden in die Hand geben. Im ersteren Falle gewinnt er, wenn er seines Handwerks sicher ist, mit der Vereinheitlichung der Darstellung mancherlei. Wenn Sigrid Undset in ihrem Roman „Ida Elisabeth" fast durchgehends nur als Vermittlerin dessen erscheint, was uns ihre Heldin mit Worten und Gedanken, Entschließungen, Urteilen und Handlungen „zu sagen" hat, wenn sie gleichsam als „Impresario" hinter der tüchtigen Lebenskämpferin verschwindet, so macht sie uns zu Zeugen und Mitwissern tiefer Geheimnisse, die man nicht berichten könnte, ohne ihnen ihren Schmelz zu nehmen und die der dünne Schleier der Erzählung in der dritten Person (mit reichlich eingewobenen Ichfäden) gerade genugsam enthüllt und verbirgt, um unsere volle Teilnahme zu gewinnen. Nur weil wir z. B. ihren kindhaften Gatten und seine minderwertige Verwandtschaft mit ihren Augen sehen, verstehen wir beides: daß sie völlig darüber steht und sich geistig von ihnen ablöst, und daß sie doch im Leben mit ihnen verbunden bleibt, daß sie um dieser Bindungen willen einem idealen Ehebande entsagt. Und nur weil wir mit jeder Falte und mit jedem Fältchen ihres Herzens so genau bekannt werden; weil die Erzählerin jede Kleinigkeit wesentlich zu machen und (weit stärker als z. B. Marcel Proust) die epische Linie der Entscheidungen, der leisen und doch bedeutenden Veränderungen durch die Fülle der Eindrücke hindurchzutreiben weiß, bleibt unsere Spannung bis zu Ende bestehen. Nur so vermögen wir eine Überfülle von Alltäglichkeiten und „Banalitäten" mit aufzunehmen, weil wir fühlen, wie hier ein starkes Frauenherz sich zu sich selber findet, wie Menschlichstes in stärkstem Maße episch erfaßt wird.

Doch kann der Erzähler seinen Blickpunkt auch wechseln. Je weniger sagamäßig, je abenteuerlicher seine Darstellung ist, je kräftiger sie verschiedene Welten aufeinanderstoßen, sich aneinander reiben läßt, um dann wieder die durchgehende Linie zu betonen, um so häufiger wird der Dichter die Dinge bald mit den Augen der einen, bald mit denen der anderen Partei ansehen, dann wieder selbst die Zügel ergreifen und einer Art Ausgleich zustreben, oder aus der Spannung zwischen beiden Stellungen ein neues Blickfeld hervorgehen lassen, eine Plattform neuer epischer Wirkungen.

Digitized by Google

Schillers „Geisterseher" verdankte seine Beliebtheit bei den Lesern der „Thalia" gewiß nicht gerade hohen künstlerischen Eigenschaften, wohl aber einer sehr geschickten Verwendung der Abenteuertechnik in der Richtung auf dauernde Spannung. Diese Spannung erzeugt er immer aufs neue durch den Wandel des Blickpunktes. Zunächst läßt er statt seiner einen „Augenzeugen" sprechen, den „Grafen von O . . .", an den auch die Briefe des zweiten Teils gerichtet sind. Der Dichter übersieht die Intrige, die dem Prinzen gespielt wird und ihn am Ende der katholischen Kirche in die Arme treibt. Der Prinz darf davon nichts wissen, und wir selbst müssen den Zielpunkt zunächst wieder aus den Augen verlieren (wenn auch der einmal angeschlagene, geheime Unterton immer mitschwingt oder doch immer wieder anklingt). Daher sehen wir die weiteren Vorgänge bald mit den Augen des Prinzen, bald mit denen seines wenig über ihn hinausragenden Begleiters; dann auf einmal nimmt der Sizilianer unsere Aufmerksamkeit ganz in Anspruch und läßt uns mehr von dem geheimnisvollen Armenier sehen als der Prinz erfahren könnte; später wieder begleiten wir die Wandlung des Prinzen mit den staunenden und verzweifelnden Augen des Barons von F . . . usw. Auf diese Weise werden die verschiedenen Fäden der Intrige nacheinander enthüllt und wieder verdeckt und das ganze Gewebe bis zum Ende in der für Geschichten dieser Art erwünschten Dunkelheit gehalten.

Schillers „Geisterseher" führte uns schon an die stärkste Verbindung des epischen Ich und Er heran: an die Schachtel- oder Rahmenerzählung, deren Bedeutung über den bloßen Aufbau des Vorgangs hinausreicht und seine ganze Auffassung spiegelt. Der Dichter kann (als Erzähler ersten Grades) eine andere Person einführen, die nun selbst ihre eigenen Schicksale oder diejenigen des Helden, als dessen nächster Begleiter erzählt. Dieser Vorgang kann sich mehrfach wiederholen, ohne daß im wesentlichen etwas daran geändert würde. Der Erzähler zweiten Grades steht den Dingen und den Figuren zeitlich, räumlich und mit allen seinen Lebensverhältnissen schon näher; er sieht ihre Eigenfarbe, er sieht auch kleine Wandlungen ihres Schicksals und hält sie fest, die von höherem Standpunkt aus verschwinden würden. Die große Nähe ist nicht nur ein Vorzug; beim Hinstarren auf die Ereignisse verlieren wir die großen Zusammenhänge und die Hintergründe aus den Augen, und gerade in die letzten Tiefen kann der zweite Erzähler oft nicht hineinschauen. Der Dichter unterstreicht diese Tatsache, indem er ihn etwa zum leidenschaftlichen Freunde oder zum ergebenen Diener, vielleicht auch zum spöttischen Lakaien oder zum gehässigen Gegner macht. Und neben dem schlichten Bogenschützen, der in C. F. Meyers „Heiligen" die tragischen Schicksale seines Königs aus einer gewissen dumpfen

Digitized by Google

Anteilnahme heraus schildert, neben dieser treuen Kurwenals-Natur steht in der „Hochzeit des Mönchs" Dante als der leise Künder mit dem alldurchdringenden Blick, in seiner Wechselwirkung mit dem Cangrande eine Erzählung um die andere windend: und doch sind beide gleich entfernt von dem eigentlichen Erzähler, dem sie zu Willen sein müssen, der über ihnen wie über der Geschichte steht. Es genügt auch, wenn er seinen Stellvertreter zum „Zeitgenossen" des Vorganges macht, vielleicht zum Verfasser einer alten Chronik, der an allerlei Vorurteile seiner Zeit gebunden ist. Im allgemeinen steht der Haupterzähler seinem Stellvertreter mit einer gewissen Ironie gegenüber[1]), die sich in den „Rahmenteilen" mehr oder weniger scharf kundgeben kann: von der kühleren, überlegenen Tonart an bis zur lauten Kritik. Der Erzähler zweiten Grades steht dann dem gewöhnlichen Berichterstatter näher, während das epische Ich beim Haupterzähler stärker zum Ausdruck kommt. Aber der eigentliche Epiker schlingt auch den Nebenerzähler und seinen Bericht wieder in sein Kunstwerk mit ein. Er kann dabei die Funktion des Erzählens noch steigern: die Menschen in seiner Geschichte erzählen dann nicht um des Inhalts, sondern um des Erzählens willen. Sie wollen sich abseits des Lebens stellen, und es gelingt ihnen, wie der vornehmen Gesellschaft, die sich in Boccaccios „Decamerone" vor den Greueln der Pest flüchtet und sich an lebenssaftigen Fabeln ergötzt; oder wie die Aristokraten in Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", die sich aus den Schrecken der französischen Revolution auf die stille Insel einer höheren Kultur flüchten; ihre Nachfahren finden wir in den Erzählern der romantischen Novellenwerke (wie in Tiecks „Phantasus" oder in Hoffmanns „Serapions-Brüdern"), die ihr gesteigertes Menschentum abseits der philiströsen Welt des Alltags entfalten. Das alles sind in ausgesprochenem Maße „epische Menschen", aber von gleichsam statuarischem Charakter. Sie sind dahin gelangt, wohin der wahre Erzähler erst kommen und wohin er uns mitnehmen will: beim Vortrage und beim Anhören reiner Erzählkunst sind wir immer nur epische Menschen *in statu nascendi*: wir fassen uns selbst episch

[1]) Auch Fr. Schlegel spricht von einer „Geschichte, die, streng genommen, nicht zur Geschichte gehört und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt". Vgl. E. Merker, „Rahmenerzählung" im „Reallexikon" von Merker und Stammler, Bd. 3, S. 1ff.

Digitized by Google

auf, unsere Situation ist durch und durch episch, und so vollendet sich das epische Kunstwerk in einer beziehungsreichen Vervielfältigung und Schachtelung des Erzählungsvorganges[1]). Wie alles, was er überhaupt ergreift, um sich und in sich, macht also der epische Dichter auch jeden Sprecher ohne Ausnahme, der in seinem Werke auftritt, zum Gegenstande epischer Behandlung und gewinnt jedem von ihnen und jeder ihrer größeren Leistungen eine neue Melodie in besonderer Tonart ab, die er für sein polyphones Gefüge braucht. So wird die abgestufte Erzählweise zu einer bedeutenden Triebkraft für die Bewegung und den Aufbau, sie beherrscht die Gliederung und das Wellenspiel der epischen Handlung. Aber auch das Bild ihrer persönlichen Träger und der Welt, worin sie sich bewegen, wird von dieser feinen inneren Tönung des Vortrags mit betroffen.

Das epische Ich zeigt auch in seiner verwandelten und in der Verwandlung gesteigerten Gestalt die eigentümliche Polarität, die sein Leben ausmacht. Immer wieder, in gar verschiedener Weise und doch mit einer letzten Einheitlichkeit der Wirkung, entzündet es sich an dem Gegenstande, in dem Vorgang mit seiner reichen Schichtung und natürlichen Gliederung, seiner Fülle an Reizen und an Werten. Umgekehrt lebt der Gegenstand in dichterischer Weise für uns überhaupt nur in seinen steten Brechungen durch das erzählende Ich und seine Verwandlungen und Ausstrahlungen. Die epische Persönlichkeit draußen und in uns selber ist es, die für erzählenswerte Dinge offen steht und in der sie ihr volles Leben gewinnen.

## § 2. DIE EPISCHE HANDLUNG

### A. Die Motive und ihre Verflechtung.

I. Der epische „Vorgang" rundet das Geschehen, von dem erzählt wird, zur Ganzheit, die noch die Tatsache des Erzählens mit einschließt; seine Darstellung verfolgt die Voraussetzungen und Aus-

[1]) Der Rahmenerzähler darf also niemals den Bezirk des epischen Ichs verlassen: auch dann nicht, wenn er sich stellt, als wäre er nur Berichterstatter und Augenzeuge oder als gäbe er eine alte Handschrift heraus. Auch dieses Vorgeben darf nie zur wirklichen „Täuschung" führen, wie sie Wilhelm Meinhold in seinem Buche: „Maris Schweidler, die Bernsteinhexe, der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse", 1843 — leider mit zeitweiligem Erfolge — angestrebt hat.



Digitized by Google

wirkungen des Geschehens bis in die Hintergründe und Tiefen der Figuren und entfaltet vor uns die kleine Welt, in der sie sich bewegen. Der Vorgang schließt die Verwandlung der anfänglichen „Lage" und die Entwicklung der Gestalten und ihrer Umgebung ein und er vermittelt uns zuletzt die vertiefte, symbolische Gesamtanschauung des Gegenstandes in weitestem Sinne. Daß aber diese Veränderungen alle eine innere, in stetem Werden begriffene, und dabei stetig sich klärende und verwesentlichende Einheit bilden, verspüren wir nicht unmittelbar im deutlichen Wechsel der Einzeleindrücke und ihrer jeweiligen Beziehungen nach den verschiedenen Dimensionen der epischen Welt, die immer über den Rahmen des eigentlichen Geschehens hinausweisen. Wir brauchen eine sinnfällig-einheitliche Spiegelung des Vorgangs, die schon durch ihre Gestalt anlockt und durch die besondere Verschlingung von Inhalt und Form auf ein Mehr hinweist: auf die letzte Meinung und Bedeutung des Vorgangs. Auch hier muß das Sinnliche zum Träger des Geistigen werden. Eine solche greifbare Einheit ist die Handlung, deren Ablauf die „Integration" des Gegenstandes ahnen läßt und von der aus wir zu den Wandlungen und zu der Wesenheit der Figuren, ihres Verhältnisses zueinander und ihrer Umwelt vordringen können.

Unter der Handlung verstehen wir, ganz allgemein, jene Kette von Vorgängen, die „mit der Zeit" im Vordergrunde der Erzählung vor uns abläuft und sich zunächst als geschlossene Folge der nächsten Eindrücke gibt, gleichviel woher die einzelnen Glieder kommen, was sie an sich zu bedeuten haben und wie ihr Verhältnis untereinander beschaffen sein mag. Sie alle haben noch eine besondere Bedeutung als Glieder des erzählbaren Zusammenhangs und gewinnen erst damit dichterische Ausdruckskraft. Dieser Zusammenhang kann mehr äußerlich oder mehr innerlich sein; er macht immer, wie der Epiker ihn zu handhaben weiß, in irgendeinem Grade einen schicksalsmäßigen Eindruck, wozu ihre wahrnehmbare Geschlossenheit innerhalb des Zeitablaufs des Erzählens selbst beiträgt.

Darum hat die Handlung in der Erzählung eine viel größere Bedeutung als im Drama, dessen Dichter hinter der Bühne verschwindet. Wie wenig wird z. B. eine Nacherzählung der Handlung dem dramatischen Gedicht „Hamlet" gerecht! Muß sie doch, wohl oder übel, den abenteuerlichen Geschehnissen in der zweiten, stark absinkenden Hälfte der Tragödie einen wesentlich größeren

Digitized by Google

Raum einräumen als den innerlichen und entscheidenden Wendungen in den drei ersten Akten, von denen sich nicht viel „hererzählen" läßt.

Viel eher ließe sich der episch-dichterische Gehalt der „Lehrjahre" oder der „Wahlverwandtschaften" an Hand des zeitlichen Ablaufs der Handlung darstellen, wobei der tiefere Wesensgrund durch ein paar gelegentliche Hinweise angedeutet werden könnte. Auch da würde noch viel von der Größe, Mächtigkeit, Gestalt und Bedeutung des „Vorgangs" verlorengehen; aber die „Handlung" steht immerhin zu ihm in einem annähernd festen Verhältnis, so daß eine gute Nacherzählung wie eine Projektion, wie eine Verdichtung des gesamten epischen Geschehens wirkt. Die epische Handlung ist der Schlüssel zu allen Geheimnissen des Vorgangs und der Welt, in der er sich abspielt. Sie selbst erhebt sich ja schon merklich über den Inhalt eines bloßen Tatsachenberichts und unterscheidet sich in bedeutsamer Weise von der Handlung des Dramas. Auf der Bühne gilt der Ablauf des sichtbaren Geschehens. Die „verdeckten" Glieder der Kette, die durch Bericht oder Vorausdeutung gegeben werden, erscheinen in einer Art perspektivischer Verkürzung, gleichsam frei-schwebend, und können von unserer Einbildungskraft in den Gesamtablauf der Bühnenhandlung leicht eingegliedert werden. In der Epik gilt die Einheit des Erzählens. Einschübe, Bemerkungen und Schilderungen, Vorgeschichte und Nebenhandlung werden der Reihe nach, oft ohne Rücksicht auf ihre „wirkliche" Folge vorgetragen und ihre größere oder geringere Ausbreitung und Vertiefung dient mehr der Organisation des Gegenstandes als des Vorgangs selbst. Wir sind immer ganz bei der Sache, die augenblicklich behandelt wird, und die durchgehende Vortragsform der grammatischen Vergangenheit sorgt dafür, daß bei allen feinen Abtönungen und Abstufungen eine gewisse (für das Werk und seinen Erzähler bezeichnende) Einheit des Tones durchgeht. Alles, was vorkommt, wird in die Präteritalform übersetzt und gleichsam „ausgewalzt", um in den vor uns abrollenden Bildstreifen mit einzugehen.

Dennoch sind die einzelnen Glieder der laufenden Kette einander nicht gleich nach Wesen, Wert und Erscheinung, nach ihrer Bedeutung für den epischen Vorgang selbst und für die epische Haltung des Erzählers und Zuhörers. So sehr sie gegenüber ihrer Verschiedenheit im Leben vereinheitlicht und zunächst einmal auf die Ebene des Erzählens gezwängt werden, um so stärker werden sie



Digitized by Google

nacher wieder geschieden, gegliedert und geordnet, um das epische Kunstwerk zu organisieren. Der innere Bau des neuen Organismus ist Sache des dichterischen Schauens, das sich in der genialen Auffassung und Erfindung des Vorgangs zeigt. Keine wahrhafte epische Dichtung ohne diese meist im Verborgenen schaffenden, nur in ihren Wirkungen erfaßbaren Aufbaukräfte. Aber diese Wirkungen sind schon abhängig von der anderen Seite der Darstellungs-Tätigkeit. Dem organisierenden Verfahren entspricht ein mehr mechanisches, das nicht unterschätzt werden darf: das ehrsame Handwerk der Konstruktion der Handlung. Keines von beiden kann ohne das andere ein episches Kunstwerk hervorbringen, beide stehen in dauernder Wechselwirkung, berühren oder verschränken sich oft genug.

So spiegelt denn auch die Handlung die innere Gliederung des organisierten Vorgangs wieder, nur auf ihre besondere Weise und mit den Hilfsmitteln der bildlich-sprachlichen Vergegenwärtigung. Behalten wir das Gleichnis des Bildstreifens bei, so können wir dem Aufbau der Handlung uns nähern, wenn wir ihn uns in der Art des Reliefs mit einer gewissen Vertiefung vorstellen. Die Handlung erstreckt sich dann in alle drei Dimensionen: sie rollt zunächst in der Längsrichtung der Zeitfolge vor uns ab; zugleich mit der Abfolge der einzelnen Geschehnisse entfaltet sich ein Weltbild in der Breite, ohne sich je ins Uferlose zu verlieren; aber auch dieses „Seiende" und „Bleibende" in den Figuren und in ihrer Umwelt kann nur in der Form der sich abspielenden Vergangenheit erscheinen, muß also mit seiner eigenen Bewegtheit gegeben werden. Das gleiche gilt von der aus dem geheimnisvollen Zusammenwirken von Längs- und Breitentfaltung sich wie von selbst einstellenden Tiefenrichtung. Auch die letzten Grundsätze oder Grundtatsachen, deren wir nur bewußt werden, wie sie alles Geschehen bestimmen, beurteilen und zum Weltbild runden, müssen als Äußerungen der Figuren oder des betrachtenden Erzählers und mit ihrer eigenen Bewegtheit in den Ablauf der „Handlung" eingegliedert werden, auch sie haben Teil an dem dreidimensionalen Aufbau.

So setzt sich die Handlung aus lauter Bewegungsvorgängen zusammen, die sich auf verschiedenen Ebenen des Lebens abspielen. Es gibt hier keine ruhenden Darstellungselemente, die durch ihr reines Dasein und Sosein wirken könnten. Einzelne Züge und ihre nächste Verkettung können allenfalls in der Lyrik wirken: ein Vogel, der auf einem blühenden Baum sein Lied anstimmt, kann an sich

Digitized by Google

schon als Sinnbild einer menschlichen Gefühlslage gelten. Episch hat er uns nichts zu sagen. Erst wenn ein neuer möglichst eigenartiger, vielleicht gegensätzlicher Zug hinzutritt, wenn z. B. der Vogel von einer heranschleichenden Katze mitten im Gesange erhascht und getötet wird, liegt ein epischer Bestandteil, ja eine epische Handlung im Keime vor. Dabei treten die einzelnen Züge sogleich in tiefere Beziehungen, die durch das „Nacheinander" sinnbildlich angedeutet werden: der Umschlag, der hier erfolgt, kann schicksalsmäßig wirken und dabei in verschiedene Stimmungen (des Traurigen, des Tragischen, des Satirischen oder Grotesken) eingetaucht werden. Mit jeder neuen „Wendung" wird die Stimmung verfeinert, das Weltbild erweitert und belebt[1]). Diese einzelnen Züge in ihrer Verbindung „erregen" also etwas in uns, wie der eine Zug durch den anderen „hervorgerufen", auf ihn abgestimmt wird. Tatsachen bewegen sich aufeinander zu und gleichzeitig setzen sie, durch ihre Verknüpfung, unser Inneres in Schwingungen. Diese erfordern dann leicht eine weitere Ausbreitung des Vorgangs durch neue Verknüpfungen, wozu die Züge meist „Ösen" und „Haken" darbieten. Züge und Zugverkettungen dieser Art nennen wir also mit doppeltem Recht „Motive"; es sind verhältnismäßig in sich geschlossene und für sich bedeutende Verbindungen von Zügen, die von Bewegung zeugen und auf uns bewegend oder erregend einwirken. Aus solchen Motiven setzt sich alle sinnvoll-gestaltende Dichtung zusammen. Die epischen Motive zeugen noch durchweg von solchen Bewegungen, die sich in der Zeit vor uns abspielen; sie weisen also nicht nur in die Tiefe (und in die Breite), sondern drängen zunächst und vor allem in der Längsrichtung rück- und vorwärts, sowohl auf der äußeren wie der inneren Ebene des Geschehens.

Wie aber eine unübersehbare Fülle von Motiven jeder Art, d. h. von ganzheitlichen Verkoppelungen einzelner Züge, die mehr bedeuten als deren Summe, durch unser ganzes Weltbild und durch alle Dichtung hindurchgeht, so bilden sich dauernd Motivgruppen als Einheiten höherer Art. Sie setzen sich fest und fordern zur dichterischen Verwendung und Verwandlung heraus. Wir nennen solche feststehenden Verbindungen „Formeln"; sie bergen schon mehr „Ereignisse", während es die Motive nur mit „Vorkomm-

[1]) Z. B. in der humoristischen Tierfabel von Vogel und Katze am Anfang von W. Buschs „Kritik des Herzens".

Digitized by Google

nissen" zu tun haben. Normalerweise setzen sich aus Formeln und Hilfsmotiven verschiedener Grade die epischen Stoffe zusammen, die einmal „erfunden" worden sind und meist zu immer neuer Verarbeitung bereit liegen[1]). Daher bildet sich auch die Handlung (mitsamt den Figuren und ihrer ganzen Umwelt) durch immer erneute Vermehrung und Umordnung, durch immer reicheres und feineres Ineinanderwirken und das Aufquellen jener Grundeinheiten aus. Viele Motive und Formeln gehören nur der einen Seite des Gesamtgegenstandes an, wie z. B. bedeutende körperliche Eigentümlichkeiten meist nur mit den Charakteren verbunden werden, obwohl sie (z. B. Verstümmelungen irgendwelcher Art) auch Handlungen hervorrufen können. Die größte Zahl der Motive läßt sich bald in diesem, bald in jenem Wirklichkeitsgefüge innerhalb der epischen Welt verwenden und selbst innerhalb der Handlung, der Figurenbezeichnung usw. können sie sehr verschiedene Funktionen haben.

Jede dieser Teileinheiten ist durch mehr oder weniger scharf geschnittene Motive bezeichnet, deren jedes für sich eine „spezifische Länge" beansprucht und in seiner dichterischen Verwendung nach verschiedenen Richtungen über sich hinausführt.

II. Wir betrachten zunächst die Handlungsmotive, soweit sie entweder den unmittelbaren Fortgang der Ereignisse oder ihre größeren Zusammenhänge und tieferen Hintergründe sichtbar machen. Je weiter der Bogen über größere Abschnitte der Linie gespannt ist, um so deutlicher weist er von der pragmatischen auf die episch-realen und zuletzt auf die idealen Zusammenhänge des Vorgangs hin, wenn der Dichter nicht, wie in dem gewöhnlichen Kriminalroman, bei der „langen Spannung" nach Art des Rätsels verharrt, die keine tieferen Hintergründe hat. In echter Dichtung bedeutet jeder Schritt ein Ineinandergreifen der Dimensionen, wovon sogleich die Rede sein soll.

1. Die Verknüpfung der Motive zur gegliederten Kette bezeichnet zunächst den Längsverlauf der Handlung in der Zeit, den der Dichter sinngemäß in größere und kleinere Teilstrecken einteilt. Wenn auch die epische Längsausdehnung bald die Gesamtlinie, bald den einzelnen Punkt stärker sichtbar werden läßt, so setzt sie sich doch nie aus lauter Einzelpunkten, d. h. Klein-

[1]) Näheres über Motiv, Formel und Stoff: Ztschr. f. deutsche Philologie, Bd. 54, S. 378ff.

Digitized by Google

motiven und Kurzformeln zusammen; sie würde sonst ganz unübersichtlich bleiben und unser Gemüt nirgends tiefer aufwühlen oder es in kräftigere Schwingungen versetzen. So schließen sich die Einzelheiten zu größeren und immer größeren Einheiten zusammen. Wir können sie im Bilde unserer eigenen Bewegung in der Landschaft der Reihe nach als „Schritte", „Strecken", „Gänge", auch wohl als „Wendungen" bezeichnen und sie damit immer auf das Ganze des Weges beziehen. Mit Hilfe der Motive gestaltet der epische Dichter sowohl den Vorgang, wie er vorzugsweise in der Handlung unmittelbar erscheint, als seine ganze Umgebung: die Welt, aus der er seine Kräfte zieht und auf die er zurückwirkt. Wir unterscheiden im folgenden Handlungs- und Aufbaumotive. Kein Motiv ist rein inhaltlich auf die eine oder andere Funktion beschränkt, wohl aber eignet sich manches besser hier oder dort. Je nach seiner Verwendung wird es ausgestaltet, so daß die beiden großen Motivgruppen sich hauptsächlich in formaler Hinsicht unterscheiden.

2. Weiterhin bringt also die Ausdehnung des Teilvorganges eine gewisse Fülle mit sich, die als Ausweitung der Handlung erscheint. Bei dieser Ausweitung zieht die Handlung immer weitere Kreise der epischen Welt heran, die von den Urmotiven (der Längserstreckung) noch nicht berührt wurden. Dazu bedarf es neuer Hilfsmotive, deren epische Funktion vielleicht geringer ist, die uns aber häufig durch ihre stoffliche Leuchtkraft, ihre seelischen Eigenwerte, ihren Stimmungsgehalt fesseln. Sollen sie die Einheit des Ganzen nicht stören, so müssen sie mit den Hauptformeln der Längsrichtung in organischer Verbindung stehen; auf der anderen Seite können sie an der allgemeinen epischen Bewegtheit dadurch teilnehmen, daß sie untereinander in feste Verbindung treten oder eigene Fäden (Motivreihen und -verknüpfungen von besonderer Art) aus sich herausspinnen. Auch damit läßt sich das Gesamtbild der episch bewegten Welt bereichern und vertiefen. So kann eine „sprechende" Folge von Situationen dadurch herbeigeführt werden, daß die Personen, die sie tragen, als besondere Einheiten auch ihre eigene Bewegung haben, ihre Entwicklung durchmachen, ihre Pläne spinnen usw. Nebenher kann etwa der Wechsel der Jahreszeiten unmittelbar in die Handlung eingreifen, z. B. gewisse Teilhandlungen begründen, Abschnitte betonen usw. Wir fassen diese neben- und durcheinander verlaufenden Längseinheiten, die zusammen die Breite der Handlung ausmachen, als Fäden eines

Digitized by Google

Gewebes auf und reden von dem epischen Fädengeflecht, das die Handlung in die Breite drängt. Es bleibt aber nicht bei der Wirkung der zwei Dimensionen.

3. Wir fühlen, wie geheime Triebkräfte dunkler Art aus den Tiefen der äußeren und inneren Welt dauernd einschießen, um das Wechselspiel, z. B. zwischen Ausdehnung und Anhalt (großen und kleinen Strecken) oder zwischen Breite und Schmalheit der Erzählung (Auflösung und Verfitzung der Fäden) immer von neuem in Gang zu bringen, und zu erhalten. Auch diese Vertiefung der Handlung wird durch besondere Motive (z. B. des Traumes, der Ahnung, der Reflexion) anschaulich gemacht. Freilich sind hieran andere Teile des epischen Vorgangs, sind z. B. die Figuren als solche oder die schicksalsmäßigen Verflechtungen stärker beteiligt als die tatsächliche Handlung. Aber wir brauchen nur den Titel „Wahlverwandtschaften" zu betrachten und die Auswirkungen von Goethes Motiv zu bedenken, um zu sehen, von welcher ausschlaggebenden Bedeutung für den Aufbau einer menschlich-bedeutsamen Handlung auch nach der Seite des realen Zusammenhanges die Tiefenführung der Handlung sein kann.

Wir erinnern damit an unsere Feststellungen über den „dreifachen Nexus" des epischen Vorgangs. Es liegt nicht so einfach, als ob sich die Entfaltung der Handlung nach je einer Grundrichtung gänzlich mit einem dieser „Zusammenhänge" deckte. Vielmehr weisen schon die größeren Einheiten der Längsrichtung von den pragmatischen auf die episch-realen Zusammenhänge hin; diese treten in der Breiten-Dimension noch stärker hervor, obwohl die Entwicklung und Verflechtung der Fäden noch genug pragmatische Werte enthalten kann. Andererseits läßt gerade die Verflechtung der Fäden auch wieder schicksalsmäßige Wirkungen ahnen und weist auf den idealen Zusammenhang, der natürlich in der Tiefendimension am stärksten zur Erscheinung kommt. So wirkt die Verflechtung der Haupthandlung im „Werther" mit dem Ablauf der Jahreszeiten und mit den vielen eingestreuten Episoden zunächst in die Breite, obwohl die Teilvorgänge, gerade in der Darstellung des jungen Goethe, unmittelbare (pragmatische) Sonderreize in Fülle offenbaren. Aber nicht minder vernehmlich kündigt sich in der Abfolge dieser Bauelemente, in ihrem strengen Wechsel einerseits, in ihrem plötzlichen Einschießen andererseits, der schwere und geheimnisvolle Schritt des Schicksals an, dem Werther nicht mehr entrinnen kann.

Digitized by Google

III. Wir treffen da mehrfach Motive verschiedenen Grades an, die mit dem „schlanken" Fortschritt der Haupthandlung an sich nichts zu tun haben, die ihr aber Zusammenhang und Dichtigkeit, Bedeutung und Tiefe verleihen[1]). Es sind die „mittelbaren Handlungsmotive", deren dichterische Kraft nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Sie haben im allgemeinen mehr funktionale als inhaltliche Bedeutung und wirken sich wieder in sehr verschiedener Richtung aus. Was wir eben am „Werther" betrachteten, waren vorzugsweise Begleitmotive, die mehr in die Breiten- und Tiefenrichtung weisen als in die Länge. Sie erinnern an die mehrfachen Zusammenhänge des epischen Vorgangs und spielen sich gleichsam auf verschiedenen „Gründen" der epischen Welt ab; und es ist oft eher möglich, ein solches „Nebenmotiv" gleichzeitig im Vorder- und Hintergrunde und selbst in der Tiefe spielen zu lassen als irgendein rein handlungsmäßiges Hauptmotiv. Dank ihrer verhältnismäßigen Freiheit von der ursächlichen Zwangsverbundenheit der Geschehnisse im Vordergrunde können sie sich in ihrer Mehrsinnigkeit entfalten und damit die Mehr-Dimensionalität des Gesamtvorgangs fühlbar machen. Insofern sie also die höhere Einheit des Geschehens und seiner Welt aufweisen, können sie, von technischen Gesichtspunkten aus, wohl als „Klammermotive" angesprochen werden. Eine Fülle von kleinen Bildern und Szenen in den Romanen von Hamsun dienen nur als Klammern. So dient in *Men livet lever* („Nach Jahr und Tag") der Schluß des 15. Kapitels des 1. Bandes, die ordinäre Zankszene zwischen dem Knecht Steffen und seiner „Dame" nur dazu, die Verstimmung Augusts des Weltumseglers über seine Abweisung durch Cordelia ausklingen zu lassen: wir sollen fühlen, wie er jetzt „*alle Kvindfolk i den vide Verden*" („das ganze Weiberpack in der weiten Welt") ansieht. Von da führen leise Fäden zum nächsten Kapitel hinüber!

Aber auch in der Längsrichtung können sichtbare Klammern angebracht werden, die auf tatsächliche Verknüpfungen von höheren Graden und tieferer Bedeutung hinweisen. So können sich in bemerkenswerter Weise bestimmte Lagen wiederholen, bestimmte Triebkräfte sich immer wieder betätigen, wie auch

[1]) Meist sind die „mittelbaren" Motive einer Erzählung natürlich von der Art, daß sie in anderen Zusammenhängen sehr wohl zu Hauptmotiven werden oder doch der Längsentfaltung der Handlung dienen können. Die „perspektivische" Behandlung ist Sache des Dichters, ihr Nachweis im einzelnen Falle gehört zu den Aufgaben der Interpretation.

Digitized by Google

Menschen oder Gegenstände immer wieder in der gleichen Weise verfahren müssen, Teilvorgänge immer wieder den gleichen Verlauf nehmen usw. Etwas Schicksalsmäßiges wirkt sich auch hier aus: die tiefere epische Notwendigkeit, die mehr ist als alle ursächlich-psychologische Verknüpfung der Elemente der Darstellung, kündigt sich in ihnen an. Man hat mit gutem Recht den Ausdruck „Leitmotiv“[1]) aus der Musik auf sie übertragen. Auch hier geht es um solche Verbindungen von Darstellungszügen, die inhaltlich, nach ihrer Bildhaftigkeit und ihren Klangwerten, aus dem vordergründigen Gefüge gleichsam heraustreten (die also auch gern in anderer Tonart „erzählt“ werden) und die durch ihre Ausnahmestellung, ihre Wiederholung, Wandlung und Steigerung auf Verbindungen höherer Art hinweisen. Natürlich fallen diese höheren Verbindungen nicht aus der Gesamt-Verknüpfung heraus; besonders der reale Zusammenhang wird oft nur durch sie verständlich, besonders nach seinen seelischen Bestandteilen; und zugleich weisen sie leicht auf die ideale Seite des Vorgangs hin.

In dem Leitmotiv greift also die bewegende Kraft über die nächste Umgebung nach verschiedenen Richtungen aus. Solche Motive können fast gleichlautend oder mit sehr bedeutsamen Änderungen wiederkehren: so in Goethes „Wahlverwandtschaften“ das Kelchglas mit den ominösen Buchstaben E und O; Im ersten Teil (Kap. 9) wird es aus überwallender Freude in die Luft geworfen, ohne daß es zerschellt, späterhin (Kap. 18) wird das nicht zersprungene Glas mit einem vielsagenden Mißverständnis[2]) von Eduard als Symbol des unabänderlichen Schicksals, ja (in Teil II Kap. 12) als Gewähr dafür gedeutet, daß er und Ottilie füreinander bestimmt sind. Nach Ottiliens Tode aber kommt es heraus, daß das Glas vor kurzem zerbrochen und durch ein anderes ersetzt worden sei. Damit deutet das „Leitmotiv“ auf jene letzten Tiefen hin, denen der Dichter mit seinem ebenfalls leitmotivischen Symbol der „Wahlverwandtschaften“ beizukommen sucht. In seiner eigentümlichen Wandlung aber ist das Kelchmotiv ganz und gar episch verwendet: es zeugt von der innigen Verbundenheit und von dem Ringen des Menschen mit dem Schicksal; von seiner Sucht, es zu deuten und nach seinem Willen zu zwingen und von der Hinterlist des Fatums. Das Motiv selbst ist zunächst rein sinnlicher Art und

---

[1]) Vgl. O. Walzel, „Gehalt und Gestalt“, S. 358ff.

[2]) Vgl. die häufige „Verzerrung“ von Motiven in R. Wagners Musik.

Digitized by Google

irgendwie in den vordergründigen Zusammenhang verflochten oder in ihn hineingekeilt; aber es hat nicht nur die Kraft, rein pragmatisch über sich selbst hinaus in die Länge und Breite zu wirken, sondern es drängt zugleich in den Hintergrund und in die Tiefe hinein: es wirkt mit an jenen großen Bogenspannungen, in denen die schicksalsmäßige Seite des epischen Vorgangs sich enthüllt.

Damit ist zugleich die andere Funktion des Leitmotivs betont, die O. Walzel die „tektonische" genannt hat: bedeutsame Wendungen des epischen Vorgangs, vielsagende Gliederungen im ganzen Aufbau des Werkes werden damit betont, ohne daß wir einer formalen Weisung durch den Erzähler bedürften. Hier bewährt sich ihre Triebkraft hauptsächlich im Reiche des „epischen Zusammenhangs". Sie weisen kraft ihrer rasch sich aufdrängenden Sinnbildlichkeit auf bestimmte Gesichtspunkte hin, unter denen wir den Sinn der Strecke und deren Bedeutung für das Ganze erfassen. Sonst wären sie eben nichts als bloße „Klammern", deren Merkbarkeit uns eher verletzen als erfreuen würde[1]). Durch Gottfried Kellers Seldwyler Geschichte „Pankraz" geht das Leitmotiv des Schmollens hindurch. Wie der Held zu einem wahren Virtuosen des verbissenen Schweigens wird, damit sein Liebes- und Lebensglück verscherzt und endlich seine schöne Kunst gründlich verlernt, um nun erst zum richtigen Menschen zu werden: das ist der „innere Vorgang" der Novelle, deren äußere Handlung freilich aus dem inneren ins äußere Leben und recht in die Weite führt. Aber auch die „Handlung" ist auf lauter Gelegenheiten zu Schmoll-Erlebnissen eingestellt, die in allerlei Tonlagen immer

[1]) Eine andere Bewährung der inneren Triebkraft des Motivs hat W. Krogmann als „Motivübertragung" bezeichnet (vgl. zuletzt Zeitschrift f. angewandte Psychologie Bd. 42, S. 264ff.). Er hatte schon früher an dem „Friederike-Motiv in den Dichtungen Goethes" (1932) gezeigt, wie eine bestimmte Formel, die vielleicht aus einer persönlichen Erfahrung des Dichters stammen mag, in seinen Dichtungen wieder und wieder vorkommt — immer in anderer Gestalt, Verbindung und Ausgestaltung, bis ein ganzer Erlebniskreis, soweit er menschlich-dichterische Werte enthält, abgeschritten ist. Dabei scheinen solche Motive, wie z. B. das Verlassen der Geliebten und ihre tödliche Verzweiflung, den von uns „erwarteten" Verlauf der Geschehnisse zu unterbrechen. Durch ihre Schärfe und Schroffheit kündigen sie sich als schicksalsmäßig an, wirken also ähnlich wie die Leitmotive. Als solche können sie denn auch von einer Dichtung zur anderen übergehen und die Weltliteratur wiederholt befruchten — genau so gut wie die eigentlichen Handlungsformeln der Volksmärchen tun.

Digitized by Google

wiederkehren. So wird das Motiv in dreierlei Weise verwendet: einmal inhaltlich-substantiell, indem es den Gegenstand der Erzählung bestimmt; fernerhin als Stimmungsausdruck des Helden und als Mittel zur Einstimmung des Lesers, ja als Schlüsselnote des ganzen epischen Weltbildes, wie es allmählich vor uns aufrollt; endlich und nicht zuletzt hat es jene „tektonische Wirkung": es vermittelt die Gliederung der Erzählung, die innere Steigerung des Vorgangs und den tiefen dichterischen Sinn der Hauptgestalt.

Neben den Begleit- und den Leitmotiven ist eine dritte Art von „Klammern" der Handlung zu beachten: die Rahmenmotive im weitesten Sinne. Von dem Rahmen als Abwandlung und Steigerung der Erzählform ist oben[1]) die Rede gewesen. Er dient aber zugleich zur Gestaltung des Gegenstandes, nämlich der Handlung nach allen Grundrichtungen. Damit werden in der Homerischen Odyssee solche Teile des Ganzen, die an sich vorwiegend abenteuerlich gehalten sind, einer vorwiegend geistigen, von der Sehnsucht des Helden (als Hauptmotiv) getriebenen Handlung wirksam eingegliedert. Anlaß und Art der Erzählung (der Rückblick des Helden auf seine Leiden und der Ton, in dem er davon spricht) führen das Erzählte schon an seelisch-geistige Tiefen heran. Mit dem tatsächlichen Inhalt zugleich werden Meer und Landschaft, mythische und menschliche Gestalten und nicht zuletzt gewisse Schichten aus dem Innern des Helden episch gestaltet. Die Erzählung des Geretteten am Phäakenhofe, auf der seligen Insel, nach der stimmungsvollen Einleitung trägt dazu bei; sie mildert die rein stoffliche Wirkung aller Gefahren und entlockt den rein heldischen wie den abenteuerlichen Werten ihre letzte menschliche Note. Aber durch alles hindurch geht nun erst recht der Strom des Werdens in der Zeit; fast unmerklich zeigt der große Epiker, wie dem abrollenden Schicksal ein Drang nach Vollendung des Menschlich-Großen entgegenwirkt. So schlingt auch das eingerahmte Stück einen neuen, wertvollen Faden in das Gesamtgewebe und läßt uns zugleich alles andere Abenteuerliche, was sonst mehr am Rande berichtet wird, in dem gleichen Licht erscheinen. Ähnlich steht es in jeder dichterischen Erzählung mit der Eigengestaltung und mit der funktionalen Ausnutzung der Rahmen- und Schachtelmotive, die ja oft in mannigfachster Ver-

[1]) Kap. III § 1.

Digitized by Google

knüpfung und Abstufung am Rande und innerhalb der Dichtung erscheinen.

Hier seien noch einige Linien durch die Fülle der Möglichkeiten gezogen. Die Erzählung kann von vornherein durch ein fertiges, doch knappes Erzählmotiv eingerahmt werden, das dann vielleicht erst von dem eingeschlossenen Bericht her episches Leben empfängt, wie der Vortrag des Armbrustschützen im „Heiligen" von C. F. Meyer; diese Gestalt belebt aber auch die Kernerzählung, in der sie selber vorkommt, in einem ganz bestimmten epischen Sinne (der „Erlebnis-Teilhabe" auf niederer Stufe). Anderwärts schließt eine an sich schon episch vollwertige Erzählung andere Geschichten ein, welche die Rahmenhandlung in besonderer Tonart fortführen oder erweitern oder ihr Grundmotiv abwandeln und damit dem Vorgang selbst ein reicheres Profil geben. Natürlich können beide Arten miteinander verbunden und besonders die letztere kann wieder durch mehrfache Einschachtelungen erweitert werden, ohne daß die grundsätzlichen Verhältnisse zwischen Rahmen und Kern dadurch wesentlich beeinflußt würden. Das ist z. B. der Fall im hellenistischen Roman. Hier wird das Ganze meist zusammengehalten durch das eigentümliche Motiv der Trennung und Wiedervereinigung von nahen Verwandten oder von Liebespaaren. Die Zeit spielt hierbei eine große Rolle. Das Motiv will also an sich durchaus zerdehnt sein. Das geschieht am besten durch immer neue Verwirrungen und Gefährdungen, die im Augenblicke scheinbarer Rettung oder Wiedervereinigung einsetzen: Entführungen, Verzauberungen usw., die immer wieder vom Ziel abführen und im Zuge der Gesamterzählung als „Verzögerung" wirken. Da organisiert sich denn das Hauptmotiv zu einer möglichst verwickelten und doch eigenartigen Formel. Doch werden nach der Art dieser Rahmenfüllung auch wohl kleine Geschichten innerhalb der Hauptgeschichte erzählt, und die auch wieder mit epischen „Gelenkmotiven" angeschlossen. So ist in den „Verwandlungen" des Apuleius eine Braut vom Altar weggeraubt und in eine Räuberhöhle verschleppt worden. Um ihre Langeweile zu vertreiben, sie in ihrem Jammer zu trösten und ihr wieder Hoffnung auf Rettung zu machen (also auch: um in uns den Faden der Geschichte nicht abreißen zu lassen!), erzählt eine Alte ihr die wunderschöne Geschichte von der Trennung und der Wiedervereinigung von Amor und Psyche, so daß sich das Hauptmotiv noch einmal in höchst eigenartiger Abwandlung wiederholt. Die Er-

Digitized by Google

zählung des Märchens ist hier selbst ein episches Motiv, das in ähnlicher Weise umrahmt wird wie die eingekapselte Novelle.

In höchster Vollendung finden wir die Wechselbeziehung von Rahmen und Füllung etwa in G. Kellers „Sinngedicht". An die Stelle der Trennung und des Suchens, der Wanderfahrten und Reisen tritt hier eine Wanderschaft, die gleichsam die innere Lebensreise des Helden bedeutet. Verbunden sind die Motive der äußeren und inneren Wandlungen in Goethes „Wilhelm Meister", wo der Held durch vielfache „Erfahrungen" beider Art zu sich selbst gelangt. Aber die Entwicklung der geistigen Linie kann schneller vor sich gehen, z. B. in der Form einer Unterredung. Das lange Gespräch als Rahmenmotiv, sei es in der Form der wirklichen Wechselrede oder als Scheinverbindung beim Reih-um-Erzählen in Gesellschaft, ist seit Boccaccio immer wieder gepflegt worden, bei uns vor allem wieder durch Goethe (z. B. in „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter") und durch die Romantiker (z. B. in Tiecks „Phantasus" und in Hoffmanns „Serapionsbrüdern"). Dieses Gespräch kann, im fühlbaren Zusammenhang mit der Folge der eingelegten Geschichten, einen gewissen Weltkreis umschreiten, indem immer wieder an ein bestimmtes Hilfsthema angeknüpft wird, wie bei Goethe in den Bilderbesprechungen der „Guten Weiber". Kellers „Sinngedicht" nutzt auch diese Möglichkeiten aus; der Dichter belebt den Rahmen durch die mannigfache, lebendige Wechselwirkung mit der Ausfüllung. Daß der junge Naturforscher als ein kleiner Pedant der Liebe auszieht, um das Logausche Sinngedicht von der „Schönen Galathee, die errötend lacht", bestätigt zu finden; daß er dabei mit gutmütiger Roheit erst einige wohlverdiente Mißgriffe tut und endlich an die Rechte, aber nicht sogleich zu seinem Ziele kommt: das ist die humoristische Einkleidung des Ganzen und stellt einen wirklichen Entwicklungsvorgang dar. Denn unser Reinhart wird über alledem zum „Menschen", wird zur Liebe und Ehe reif. Und in echt epischer Weise muß seine Partnerin Lucie eine ähnliche Entwicklung durchmachen, ehe sie durch ihren Kuß und ihr errötendes Lachen von der falschen Höhe ihrer Bewußtheit zu einer gewissen weiblichen Natürlichkeit durchdringt und damit die rechte Gefährtin Reinharts wird. Wie das alles zustande kommt, ist ja etwas absonderlich und abenteuerlich, doch wieder ein Abenteuer mit einem sehr tiefen Sinn, der nur in dieser „erzählenswürdigen" Art sich entfalten konnte. Und so wird denn der Rahmen mit seinem besonderen Gehalte

Digitized by Google

gleichsam zeugerisch: er treibt in den Unterhaltungen zwischen Reinhart, Lucie und dem Obersten, ihrem Vater, eine Fülle von kleineren Geschichten hervor, die oft in wundervoller Weise zusammenklingen; durchweg behandeln sie das Thema der absonderlichen Werbung, die dann in schlagender Weise gelingt oder fehlgeht. Über dem allen wird die Grundsituation des umrahmenden Motivs („Suche") immer weiter vertieft und zugleich immer stärker belebt. Es ist nur zu begrüßen, daß zuletzt Rahmen und Kern zur Einheit zusammenwachsen, indem Lucie die Geschichte von ihrer Jugendschwärmerei erzählt, worüber sie katholisch wurde. Nun ist sie reif, unter Erröten zu lachen und nun ist auch Reinhart ihr entgegengereift und vermag sie beglückt in seine Arme zu schließen. Die leuchtende, oft exotisch-glühende Färbung der Einzelgeschichten, ihre kräftigen Stimmungsgegensätze und ihr reicher Gehalt an bunten Abenteuern, das alles wird durch den Rahmen, durch die immer mitklingenden Urteilsmotive durchgeistigt, wie die an sich etwas nüchterne, „experimentelle" Leitgeschichte durch jene Färbung erst belebt wird.

Freilich sind es auch besondere Menschen, die hier einander Geschichten erzählen. Sie sind eng verwandt mit dem Dichter selbst und teilen seine Freude am Erzählen, gerade wie die Menschen im „Decamerone" oder die „Serapionsbrüder". Und sie nehmen Teil an seiner epischen Kunsthaltung, indem sie sich immer in einem bestimmten Kreise bewegen und ihn ausschöpfen, während z. B. in Hauffs „Märchen" die Verbindung zwischen Rahmen und Kern recht lose ist, falls sie überhaupt besteht. Wenn der Rahmen orientalische Stimmung hat, werden auch Geschichten aus dem Osten erzählt, während im deutschen Spessart auch deutsche Sagen erklingen — aber auch das gilt nicht ausschließlich. In den romantischen Werken äußert sich die epische Gesamtgestaltung gern darin, daß sie eine ästhetische Atmosphäre um das Ganze wölben. Dabei ist dann die epische Gestaltung dieses mehr abstrakten Vorgangs E. Th. A. Hoffmann (durch reichere Differenzierung) besser gelungen als Tieck. Doch ist die Verbindung zwischen dem erzählten Inhalt und dem Erzählvorgange selbst bei weitem nicht so eng und so fruchtbar wie bei Keller, an dessen Novellensammlungen und vor allem an dessen Meisterwerk, dem „Sinngedicht" alle Gesetze dieser Kunstform studiert werden können.

Blicken wir auf die Funktionsmotive zurück, so sehen wir, daß sie von Hause aus inhaltliche Motive sind, die an sich auch rein

Digitized by Google

handlungsmäßig verwendet werden können, wie ja denn auch jedes Inhaltsmotiv zugleich dem Zustandekommen, dem Ablauf und Aufbau der Erzählung als solcher dient. Aber die guten Rahmenmotive haben zumeist für sich wenig Kraft, sich vorgangsmäßig zu entfalten und mit ihrem Ablauf zugleich einen besonderen Sinn zu „bedeuten". Im ganzen sind eben diejenigen Motive, die sich für die eine oder die andere Verwendung besser eignen, durch einen verschiedenen Grad epischer Wirkungskraft bezeichnet. Natürlich sind die Grenzen nicht scharf zu ziehen; Übergänge kommen immer vor, und große Erzähler können oft den Motiven bescheidenen Ranges noch starke epische Wirkungen inhaltlicher Art abgewinnen.

IV. Das gleiche gilt dann von den Aufbaumotiven, worin die gestaltende Kunst des Erzählers sich am kräftigsten erweisen kann. Wieder geht es zunächst um inhaltliche, um große, um Handlungsteile, die auch ihre funktionale Kraft zum Vortreiben der Handlung als solcher erweisen. Zugleich aber eignet ihnen die besondere Kunst, den Erzählvorgang auszugestalten und damit dem Gegenstande ganz besondere Tiefenwirkungen abzugewinnen. Der Ablauf der Handlung ist ja nicht nur eine gerade Linie, die in der Länge der Zeit verläuft und sich zugleich noch körperhaft in die Breite und Tiefe entfaltet. Was sie bezeichnet, das baut sich gleichsam als magischer Gegenstand vor uns auf; die einzelnen Strecken eilen nicht vorüber, um dann gänzlich auszuscheiden: das ist die Art schlechter Trivialromane und kann auch an mancher Erzählung der späten Griechen beobachtet werden. In der echten dichterischen Erzählung wird alles Frühere restlos „aufgehoben" und dauernd mit allem Folgenden verknüpft, obwohl es in jedem neuen Abschnitt der Erzählung wieder in anderer Gestalt, mit anderer Färbung und Tönung und oft recht verblaßt eingeht. Um die laufende Linie (oder den abrollenden, reliefartig wirkenden Filmstreifen) herum bildet sich ein Festes, das zwar auch in dauernder Wandlung sich befindet und an der epischen Bewegtheit und Integration auf seine Weise teilnimmt, das aber im ganzen so sicher in sich beruht, wie ein lebendiger Organismus, der in jedem Augenblick anders und doch immer derselbe ist. Das Ineinandergreifen und die innere Abstufung der Handlungs- und Funktionsmotive dient durchaus diesem Aufbau des „Gegenstandes", an dem sich die Handlung vollzieht; es gibt Motive von beiden Arten, die sich ganz besonders als „konstitutive Bestandteile" des epischen Ganzen, der letzten

Digitized by Google

Einheit von Handlung und Figuren, Lage und Umwelt, kurz des gesamten „epischen Kosmos" erweisen, der wieder nur in fließender Gestalt denkbar ist. Manches teilt der Aufbau des epischen Vorgangs und seiner Welt mit dem, was der Dramatiker schafft, anderes hat jede Kunst für sich. Auf diese Motive vor allem hat Goethe mit seinem Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" gezielt, und wir können uns seine Ausführungen in allem wesentlichen zu eigen machen. Unter den allgemeinen „pragmatischen" (d. h. hier: dramatisch-epischen) Motiven nennt Goethe zunächst die „retardierenden", welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern. Wir können hinzufügen, daß dieser Aufenthalt im Drama besser durch menschliche Willenskräfte, bei den epischen Gattungen eher durch Schicksalswirkungen erfolgen wird; daß dort die Verlängerung des Weges von dem hellen Bewußtsein wahrgenommen und bekämpft wird, während sie im anderen Falle aus den irrationalen Tiefen des Lebens oder der Menschennatur aufsteigen, dumpf hingenommen oder einfach beklagt werden kann. Die Behandlung ist also verschieden, und dementsprechend wird das funktionale Motiv in beiden Fällen mit sehr verschiedenen sachlichen verbunden werden. Wir könnten uns denken, daß der Homerische Odysseus in einem Kalypsodrama durch die Schönheit der Nymphe gefesselt würde, seine Heimkehr zeitweilig vergäße und nachher in heftigen Konflikten sich nach der einen oder anderen Seite entscheiden müßte. Die ganze Auffassung, die entsprechende Verknüpfung mit Nebenwerk und die verschiedene Ausführung selbst läßt das Motiv einmal episch, das andere Mal dramatisch wirken.

Ähnlich steht es dann mit den „zurückgreifenden" Motiven, „durch die dasjenige, was vor der Epoche des Gedichtes geschehen ist, hereingehoben wird". Eine solche Nachholung vermittelt nicht nur Tatsachen, sie wirkt selbst als Tatsache von ganz bestimmter dichterischer Art. Wir sahen bereits, wie der Homerische Dichter den Bericht des Odysseus über seine Irrfahrten selbst wieder mit verstärkter epischer Kunst gestaltet. — Wie anders das dramatische Récit! Hier verlangen wir, daß nicht nur der Erzähler selbst sich im Berichten dramatisch betätige, daß er von seiner Sache hingerissen erscheine und uns der Vorgang noch einmal in verkürzter, dramatisch verwesentlichter Form vorlebe: der Ur-Vorgang selbst gewinnt unter seinen Worten dramatische Züge, welcher Art er auch gewesen sein mag. Inhalt und Vortragsweise verstärken



Digitized by Google

sich in der Wirkung auf unser Gemüt, in der Aufweckung aller in uns ruhenden dramatischen Kräfte[1]).

Beiden Gattungen gemeinsam sind endlich die „vorgreifenden Motive, die dasjenige, was nach der Epoche des Gedichts geschehen wird, antizipieren"; doch treten auch hier die Verschiedenheiten der Gattungen deutlich hervor: der epische Dichter kann das Spätere ruhig „sagen": wir vertrauen seiner Weisheit, daß er weiter blicke als wir alle und als die handelnden Figuren selbst. Unter seinen Händen, von seinem Augenpunkt aus wird auch das Vorweggenommene zu einem „Es war einmal". Wie anders beim Dramatiker! Hier wollen wir uns so wenig wie möglich „sagen" lassen: Epiloge erzählender Art sind uns einfach unerträglich, Prophezeiungen historischer Dinge *ex eventu* gehören in eine nicht eben vornehme Art des „Festspiels", und selbst das Auftreten Wallensteins am Ende von Grillparzers „Bruderzwist" wirkt peinlich, eben weil es zu konkret gefaßt ist. Wie anders schließt Schillers „Don Carlos" mit Philipps furchtbarem Wort: „Die Welt ist noch auf einen Abend mein", oder Hebbels „Herodes" mit dem tief symbolischen Aufzuge der Heiligen Drei Könige und der Ankündigung des Kindermordes von Betlehem. Da geht die vorausgesagte Handlung auf höhere Ebenen über, vollendet die Anschauung des idealen Nexus und damit das Bild des geschlossenen dramatischen Vorgangs. Für die epische Darstellung wäre dergleichen zu farbig und zu plötzlich. Da verlangen wir den unauffälligen Wink des Erzählers, der uns durch einen Schleier hindurch auf einen Augenblick in eine verborgene Welt hineinblicken läßt. Am Schluß von Goethes „Lehrjahren" weisen z. B. die Gestalten von Natalie und Felix in die Weite, über den Rahmen der Erzählung hinaus, ohne daß ihnen besondere Handlungen und Schicksale angedichtet würden. Vorgreifende Motive des Epos sind solche, die dem Hintergründigen (unter Umständen der Tiefe) der Erzählung angehören und die „große Linie" in deren eigenstem Sinne fortführen. Sie bergen epische Stoßkraft genug in sich, aber diese ist nicht vorzugsweise von pragmatischer Art. Sobald freilich eine Fortsetzung geschrieben wird, muß der Dichter sie auf epische Weise beleben und sinnlich-anschaulich machen.

---

[1]) Vgl. die Hamburgische Dissertation von Wanda Jahn, Wesen und Form des Berichts im Drama, veranschaulicht an Beispielen aus Schillers Dramen (auch in den „Germanischen Studien", Bd. 128), 1930.

Digitized by Google

Alle diese Motive helfen nicht nur die Linie der Handlung nach einer Richtung verlängern oder verdichten. Sie reißen ganze Weltteile mit in die Darstellung hinein und dienen dem organisatorischen Aufbau des Gesamtvorgangs mit seiner Welt. Neben diesen allgemeineren Motivgeschlechtern führt Goethe zwei weitere an, deren jedes nur einer der pragmatischen Gattungen ganz gemäß sei: „Der vorwärtsschreitenden, welche die Handlung fördern, bedient sich vorzugsweise das Drama." Sie sind freilich von der epischen Dichtung nicht gänzlich ausgeschlossen. Die „Handlung fördern" heißt natürlich ihre Stoßkraft stärken mit der Richtung auf das eigentlich dramatische Ziel. Solche Motive sind z. B. die Ankunft Albas in Goethes „Egmont" und besonders der Mordversuch an der Königin Elisabeth im dritten Aufzug von Schillers „Maria Stuart". Dieser fährt aus dem Hintergrunde wie ein Blitz in die dramatische Verkettung hinein, kürzt die natürliche Entwicklung der Dinge ab und bewahrt die dramatische Spitze vor der Verschleifung und Abstumpfung. Auch in der Erzählkunst sind dergl. Überraschungen möglich, z. B. plötzliche Begegnungen mit Menschen, die etwas Neues in dem Innern des Helden aufschließen. Aber es fragt sich, ob damit die Handlung wirklich vorwärtsgestoßen und entscheidend beeinflußt wird. Der echte Epiker legt doch viel mehr Gewicht auf das allmähliche Wachsen der Ereignisse aus ihrem Mutterboden heraus. Wo im Epos einzelne Motive den Gang der Geschichte merklich vortreiben, sind sie immer noch von anderer Art und Wirkung als im Drama. Das Ertrinken des Kindes in Goethes „Wahlverwandtschaften" rückt die Handlung nicht auf einen neuen Boden, auf dem sie notwendig einen anderen Verlauf nehmen muß, als sie unter den gleichen seelischen und tatsächlichen Voraussetzungen sonst genommen hätte. Es wirkt nur wie ein Signal aus höheren Welten, es beleuchtet blitzartig die gefährliche Situation und ruft im Innern Ottiliens schlummernde Abwehrkräfte zur Wirkung auf. So geht die Wirkung vom Äußeren aufs Innere über und trägt den Hauptanteil an der „Integration" der Hauptgestalt. Wir bleiben also im Zuge der eigentlichen Geschichte stehen, nur wird Ruhend-Vorhandenes in Bewegung gesetzt; was folgt, ist eigentlich keine Gegenbewegung, wie sie z. B. Schillers Wallenstein nach der überraschenden Gefangennahme seines Unterhändlers einleiten muß, sondern die einfache „Entfaltung" von etwas, das längst im Stillen herangereift war. Wo ein förderndes Motiv sich im Roman nach dramatischer



Digitized by Google

Weise auswirkt, da steht es meist schlecht um die eigentlich epische Gestaltung. Felix Dahns „Kampf um Rom" ist voll von überraschenden Motiven, deren Auswirkung äußerlich und auf einen kurzen Zeitraum beschränkt bleibt. Was die ganze Folge zusammenhält, ist die Figur des Cethegus, die aber keine eigentliche Entwicklung, noch weniger eine epische Vollendung erfährt, die sich höchstens in sich selbst verhärtet; dieser Präfekt erinnert nicht nur von fernher an die „Helden" der Detektivromane, die von einem unterirdischen Kerker in den anderen geworfen, von einem Pulverfaß auf das andere gesetzt werden, um stets noch gerade mit dem Leben davonzukommen. Und als sein Schicksal ihn ereilt, findet der Dichter noch eine überraschende Wendung, um ihm die letzte Herabwürdigung zu ersparen. Damit wird eine Art Rahmenhandlung für die vielen Abenteuer zu Ende geführt, aber von epischer Vertiefung und epischer Weltgestaltung spüren wir nur wenig, so bedeutsame Ereignisse sich auch vor uns abspielen. Kurz: die „vorwärtsschreitenden" Motive in der Erzählkunst beziehen sich besser auf die innere Entwicklung der Dinge als auf die äußere Handlung, besser auf Geistiges als auf das Abenteuerliche.

Besonderen Wert scheint Goethe nach seinem Briefwechsel mit Schiller vom Frühjahr 1797 auf die „rückwärtsschreitenden Motive" zu legen, welche die Handlung von ihrem Ziel entfernen und deren „das epische Gedicht sich fast ausschließlich bedient". Er unterscheidet sie nachdrücklich von den oben erwähnten „retardierenden" Motiven. Diese hemmen den tatsächlichen Verlauf der Handlung durch irgendeine äußere Gegenwirkung. Die rückwärtsschreitenden Motive aber gehen aus dem Verlaufe des Vorgangs und aus dem Aufbau seiner Welt unmittelbar hervor, sie zeigen alles von einer anderen Seite, decken Verborgenes auf und geben den Menschen, den Verhältnissen und den Dingen ein neues Gesicht, so daß an einem Punkte, „wo alles ausgemacht und fertig scheint, durch die retrograde Bewegung gleichsam ein neues Gedicht angeht". In „Hermann und Dorothea", worauf Goethe diese Worte bezieht, setzt eine solche Bewegung z. B. mit den harten Worten des Vaters an Hermann (im 2. Gesang) und vollends mit seiner plumpen Vertraulichkeit gegen Dorothea gegen Schluß ein. Beide Male wird die epische Gesamtdarstellung nicht nur verlängert und in die Breite entwickelt, sondern vor allem vertieft und verwesentlicht. Dank solcher „Rückschritte" vollendet sich

Digitized by Google

der Vorgang erst recht in sich selbst, und der Erzähler auf seinem erhabenen Standpunkt hat Zeit und Muße, hat auch seine Freude daran, das alles mit anzusehen.

Wir sahen, daß alle Motive, von denen die Rede war, auf zweifache Weise am Aufbau der Handlung mitarbeiten: einmal als deutlich abgehobene Glieder der Geschehniskette, dann aber auch mittelbar als Verbindungen zwischen anderen Gliedern, deren Wirkung sie auf mannigfache Weise bestimmen, abtönen oder vertiefen. In einer durchorganisierten Erzählung muß jedes bedeutendere Motiv vorbereitet sein und nach seinem tatsächlichen Verschwinden (soweit es nicht selbst wieder auftaucht, z. B. als Leitmotiv) in seinen Auswirkungen noch irgendwie verspürt werden. In der ausgezeichneten Erzählung R. L. Stevensons: "Will o' the Mill", die in drei Stationen das Leben eines wertvollen Einzelgängers zusammenfaßt, erscheint dem fernsüchtigen jungen Helden am Schlusse des ersten Teils ein Fremder, der ihn vor den Enttäuschungen des städtischen Lebens warnt. Es wird nicht eigens gesagt, daß die Warnung Erfolg hat. Aber im zweiten Abschnitt ist Will auf seiner ländlichen Mühle geblieben und hat sich mit seinem Lebenskreise abgefunden. Aber unausgesprochenermaßen wirkt die Unterredung in ihm — und in uns nach und bestimmt die ganze Entwicklung des einsamen Mannes. Das ist also kein „blindes Motiv". Dagegen berührt es uns peinlich, wenn in dem an epischen Schönheiten reichen Roman von Hans Franck: „Die richtige Mutter" das dörfliche Ehepaar, bei dem das Kind der Hamburger Halbdirne auf die Welt kam, später so gut wie ganz aus der Geschichte verschwindet und der Konfliktstoff, den die Fremde in die glückliche Ehe hineingetragen hat, wirkungslos verpufft. Nur der typische Zeitungsroman mit seinen „Fortsetzungen" darf auf das Vergessen des Lesers rechnen. Anders die künstlerische Erzählung; solange ihre Zauber walten, verlangen wir von jeder stärkeren Erschütterung, daß sie irgendwie ausklinge oder sich in eine andere Erregung auflöse. Die Motive haben unendliche Bewegtheit und Erregungskraft, mit der die Erzählung irgendwie rechnen, die sie in den Gesamtstrom von epischen Kräften hineinlenken muß.

Indem wir von den Motiven scheiden, weisen wir noch einmal darauf hin, daß sie als Glieder eines sinnlich-geistigen Organismus nicht nur Triebkräfte in einer höheren Einheit bedeuten, sondern

Digitized by Google

ihr Eigenleben entfalten können, das aber auch von epischer Art ist. Wie alles Wirkliche, was in die Dichtung eingeht, empfangen sie eine höhere Leiblichkeit und Bedeutung, von denen ihre dichterische Wirkung durchaus bedingt ist. So trägt auch das Motiv im weitesten Sinne zu der eigentümlichen „Lebensbezogenheit" der Dichtung um so mehr bei, je fester es zunächst auf sich selbst steht und je mächtiger es uns im Augenblick der Darbietung nach der sinnlichen wie nach der geistigen Seite (beides in poetischer Verwendung) ergreift. Der Dichter wird also die unmittelbare poetische Anschaulichkeit, die Farben und Umrisse, die inhaltlichen Spannungen der einzelnen Motive niemals ganz vernachlässigen dürfen. An und in ihnen oder im Widerspiel mit ihnen kann er allein die letzten geistigen Werte seinem Gegenstande abgewinnen. Ob das „Besondere", was jeder poetische Inhalt im großen und im einzelnen Teil vertreten muß, mehr von der bunten Art des Abenteuers, der sinnlich gesteigerten oder rätselhaft verflochtenen Lebensfülle zeigt oder ob es dem überragend-bedeutungsvollen, dem stark innerlichen Kern des Lebens angehört; ob die Darstellung sich näher an unsere Tageswelt und an historische Gegebenheiten hält und den tieferen Sinn des Geschehens nur gleichsam am Rande aufleuchten läßt, ob sie selbst schon schleierhaft-durchsichtig erscheint oder ob irgendeine Zwischenstufe, eine Mischung dieser Möglichkeiten vorliegt: das alles ist Sache des „Stils" in jedem Sinne und darf uns hier nicht weiter beschäftigen.

## B. Der Aufbau der Handlung selbst

Über der gesamten Motivverflechtung nach den verschiedensten Richtungen hin erhebt sich als selbständiges Mehr die „Handlung" selbst mitsamt der Welt, in der sie verläuft, mitsamt ihren tragenden Figuren usw. Wie jedes Motiv und jede aus Motiven gebildete Formel, jede Motivgruppe usw., so hat die Handlung ihr Eigenleben, und in dieses gehen die Lebenskräfte ihrer Glieder mit ganz bestimmten, durch die Kunst der Darstellung gelenkten leisen Abwandlungen ein, als wären sie von vornherein dafür geschaffen. Denn die Handlung als überragendes Ganze vertritt den „Vorgang" in ganz besonderer Weise, schon weil sie sein augenfälligstes Merkmal, den Ablauf in der Zeit, am kräftigsten spiegelt. So muß sie denn auch den innern Aufbau des Vorgangs wie die Art und Weise seines Ablaufs in eigentümlicher Projektion wiedererkennen lassen.

Digitized by Google

Zum Spiegelbilde des Vorgangs wird die Handlung erst dadurch, daß sie das Verhältnis zwischen Linie und Punkt in ganz bestimmter sprechender Weise regelt. Das Zusammengreifen ihrer Einzelglieder, das an sich sinn- und reizvoll erscheint, muß auf höhere Notwendigkeiten und Sinnhaftigkeiten zurückweisen. Schon die bloße Tatsache der Gliederung gehört hierher, soweit sie nicht durch Äußerlichkeiten, z. B. rein chronologische Abschnitte bedingt ist. Vielmehr müssen wir den Eindruck haben, daß der Dichter auch da, wo er ganze Zeitstrecken überspringt oder wo er mitten in „zusammenhängenden" Begebnissen scharfe Einschnitte macht (wie z. B. H. Stehr in seinen „Nachkommen"), mit seiner Neugliederung, welche die natürliche kreuzt oder sie überhöht, seine besonderen Absichten hat. Hier beginnt eine neue Wendung auf dem Wege des dichterischen Gegenstandes zu seiner Integration; das wird sinnbildlich bezeichnet durch einen neuen „Abschnitt" der Handlung, die auf einmal neue Farbe und Fülle, neue Dichte und Tiefe zu gewinnen scheint, und die in anderem Zeitmaß verläuft als zuvor. An solchen Wendepunkten wird uns klar, wie wenig noch so spannende und lockende Motive und ihre Gruppen an sich zu sagen haben. Erst wenn die epischen Werte, die in ihnen verborgen liegen, im Rahmen der abrollenden Handlung zusammenschießen, quellen sie auf und lassen die letzten Triebkräfte und den dichterischen Sinn des Ganzen ahnen. Wenn Gustav Frenssens Knecht Meino in seiner anfänglichen „Dumpfheit" immer wieder Augenblicke ernster Sammlung zeigt und sich an seinem Gesangbuch innerlich aufrichtet, so könnte das auf den ersten Blick mehr zufällig erscheinen, könnte allenfalls den niedersächsischen Bauernjungen aus altem Geschlecht bezeichnen. Dennoch weist es dauernd über sich hinaus und wirft Fragen auf, die uns bis zum Schlusse begleiten, wo nach dem Zusammenbruche des alten Menschen die ganze Persönlichkeit aus den Tiefen des aufgerüttelten Gewissens neu aufgebaut wird. Die Wirkung solcher Erlebnisse geht so weit über die inhaltlichen Werte und die näheren und weiteren Beziehungen des „Leitmotivs" hinaus, wie über den Bereich des eben behandelten Teilvorganges; solche Züge haben geheime Spitzen, die auf die innere Einheit und auf das letzte Ziel der Gesamthandlung hinweisen. Das letzte Ergebnis der Handlung, das dem „Sinn" des ganzen epischen Vorgangs entspricht, würde tatsächlich nicht erreicht werden, wenn nicht immer jene Unterströmungen mitwirkten, deren wir uns an den „Wendepunkten"

Digitized by Google

bewußt werden. Fesselt uns die unmittelbare, geradlinige Erzählung zunächst an die einzelnen Strecken, so eröffnet der Dichter von Zeit zu Zeit immer wieder die Aussicht aufs Ganze, indem er uns weite durchmessene Zeitläufte überblicken und Zukünftiges ahnen läßt. Die Einstellung auf das letzte Ende der Handlung (das darum noch kein Handlungsziel sein muß), ist natürlich überall vorhanden und gibt dem Aufbau der Motive erst ihren epischen Wert; aber hier und da wird sie besonders merklich und richtet unseren Blick auf das Wesentliche aus. Wären wir uns immer des alles bewußt, so schwände jede Hingabe an das Gegebene, aber auch jede gespannte Erwartung hin. Besonders bedeutsam für das epische Spiel zwischen Überraschung und Erwartung ist dann auch die Verwendung des Zufalls. Natürlich gibt es in der Kunst (wie in einer geschlossenen Lebensanschauung) keinen „unbedingten" Zufall. Soweit wir unser Leben ordnend überblicken, haben wir immer das Gefühl, daß auch die „unkontrollierbaren" Ereignisse ihre Gesetzmäßigkeiten haben, die nur wegen der Verwicklung ihres Wurzelgeflechts über unsere Einsicht hinausgehen. In der Kunst müssen uns immer diese Verflechtungen „sozusagen" oder „irgendwie" einleuchten, ohne daß wir sie auflösen könnten. Der „sinnvolle" oder „bedeutende Zufall" ist dann derjenige „Punkt" der Handlung, von dem aus[1]) auf einmal die hintergründigen Zusammenhänge und Stoßkräfte erhellt werden, die zum epischen „Ende" führen.

Dieser Wechsel von Linien- und Punktsicht entspricht jener ewigen Zweieinheit des Ein- und Ausatmens, auf die Goethe seine ganze Polaritätslehre begründet hat; bewirkt doch auch hier das ständige Ineinandergreifen der beiden letztmöglichen Formen die innere Steigerung, die sich in Spiralwindungen zu vollziehen scheint und auf diese Weise die eigene Wesenheit immer deutlicher auftreibt, ohne daß je der letzte Schleier fiele. Der Wechsel zwischen beiden Sichten vollzieht sich nicht rein mechanisch, so daß wir von seinem Ablaufsgesetz unter dem Bilde einer mathematischen Formel sprechen könnten. Er ist ja auch nicht durchaus von der äußeren Gliederung des tatsächlichen Geschehens abhängig, obwohl der Dichter gern von dem einen auf das andere hinweist; je sinnreicher diese Beziehungen gestaltet sind, um

[1]) Vgl. W. v. Scholz, Der Zufall (2. Aufl. 1924). Dazu H. G. Göpfert, Paul Ernst und die Tragödie (Leipzig 1933), S. 150f.

Digitized by Google

so mehr empfinden wir die Gliederung zugleich als epische Funktion mit ihren eigenen dichterischen Reizen. Es bildet sich da mit der Entwicklung der Erzählkunst eine Art losen Schemas für den „inneren Aufbau" der Handlung aus, das hier nur in den allgemeinsten Zügen umrissen werden kann, während jede nähere Ausführung der Interpretation überlassen bleiben muß.

Die Auslegung allein kann auch der Art und Weise, der Festigkeit, Durchsichtigkeit und Feingliederung des Aufbaus in jedem Falle gerecht werden. Diese Kunst der „Fügung" ist weithin durch die Gesetze der epischen Einzelform und den Stil der Zeit, ferner durch die Stimmung und durch den Blickpunkt des einzelnen Dichters bedingt, wofür an dieser Stelle keine Typologie aufgestellt werden kann. Diese Fügung bewirkt im Einzelfalle immer zugleich eine besondere Schwingungsweise zwischen Ruhe und Bewegtheit, Vortrieb und Ballung, Ausführlichkeit und Gedrängtheit im Vortrag, zwischen beruhigtem Abwarten oder gebanntem Hinstarren und der Spannung bei dem Leser. Durchgehends aber bewegen wir uns in einer Welt, die auf jene Schaukelbewegung angelegt ist und fühlen uns sogleich peinlich berührt, wenn wir durch starre Verfestigung oder durch flatternde Bewegung, etwa durch einen allzu fachlich-genauen oder phrasenhaft verschwommenen Vortrag aus der epischen Haltung herausgerissen werden. Dem entspricht ein gewisses Gerippe des Aufbaus, das wir uns am besten unter dem Bilde eines Gebirgszuges vorstellen: wir besteigen ihn allmählich von der Ebene her und verweilen nun dauernd auf ihm bis zum „Abstiege"; wir wechseln zwischen ragenden Gipfeln, engen Tälern und weiten Rundsichten; wir blicken staunend in die Höhe und erschauern vor Abgründen. Nur den wirklichen Abstieg zur Ebene vertragen wir unterwegs schlecht: Kamm und Gipfel müssen da immer irgendwie sichtbar bleiben.

Meist hebt der Dichter uns auf die Höhe der Darstellung empor in einer besonderen „Einführung", die derjenigen des Dramas ähnlich sieht, obwohl sie mit anderen Mitteln arbeitet und in ihrer Wirkung auch gattungsmäßig von jener verschieden ist. Immerhin können wir auch hier von einer „Exposition" sprechen[1]). Auch

[1]) Ich verweise für das Folgende auf meinen Aufsatz „Die dramatische Exposition" im „Nationaltheater", Bd. 3, S. 210ff. Zur Technik vgl. F. Leib, Erzählungseingänge in der deutschen Literatur (Gießener Dissert., 1912).

Digitized by Google

in der Erzählung kann auf einen verhältnismäßig ruhigen, ja abseitigen Eingang ein merklicherer Einsatz folgen, der uns mitten in den Vorgang hineinreißt.

Ruth Schaumann beginnt ihre Novelle „Der Helm"[1]) mit einer alltäglichen Erinnerung: Auf der Straßenbahn erinnert sie ein Mädchen „mit einer Kappe von stählernem Blau" an das Erlebnis (ihres „epischen Ichs"), das im folgenden behandelt wird. Auf den flüchtig-auffallenden Eindruck folgt die Betonung dieser Gedankenverbindung und darauf einige Notizen über den Helden der Geschichte, Professor Fabricius. Ganz rasch werden dann die Grundlinien gezogen, auf denen sich die tragische Darstellung seines Ehelebens in der ersten Hälfte der Erzählung aufbaut. Allmählicher als im Drama, aber unwiderstehlich werden wir in die Atmosphäre des freud- und seelenlosen Gelehrten eingezogen und dem ersten Gipfel der Erzählung, dem Tode der Frau, entgegengeführt. Von nun ab steigen wir überhaupt nicht mehr zu Erde nieder. Auch alles Folgende ist ganz absonderlich, einzigartig und voll märchenhafter Spannung. Wenn aber die Hauptdarstellung in der ersten Hälfte langsam-bohrend die gefahrenträchtige Eintönigkeit des Lebens in diesem Professorenhause betont und in der zweiten die Katastrophe aus dieser Welt gleichsam heraustreibt, so bietet der Übergang (gleichsam auf der Paßhöhe zwischen den beiden Gipfeln) eine kurze, dolchartige schneidende Szene (die Heimkehr des Professors und seine Enttäuschung über das von der sterbenden Frau geborene Kind, das kein Knabe „Orestes", sondern eine kleine „Luise" ist). Hier wird die ganze Sinnlosigkeit dieser Ehe, wird das Auseinanderleben der Gatten blitzartig erleuchtet und zugleich das Problem für die Zukunft gestellt. Der innere Vorgang besteht in einer stetig wachsenden Gespanntheit des liebeleeren Gelehrtenlebens, zielt also auf eine tragische Integration. Mit dem Tode der Tochter löst sich die ungeheure Verkrampftheit in der Seele des Vaters, löst sich auch die Gespanntheit des Lesers in sanftem „Ausklingen". Der Blick auf den Grabstein der jungen Künstlerin, der der trojanische Helm in sinnbildlicher Weise zum Verhängnis wurde, bedeutet keinen Abstieg zum Irdischen!

Die Gipfel der Handlung erreichen wir selten im geradlinigen Aufstieg, meist nur auf Umwegen; aus einer merklichen Verwicklung der bisher angesponnenen Fäden in einer schicksalsträchtigen Situation ergibt sich auf einmal eine bedeutende Steigerung. In der Erzählung von R. Schaumann „muß" die einsam-vergrämte Frau das sonderbar erregende Geschenk des fernen Gatten, den Helm „für seinen Sohn" fast in dem Augenblick ihrer Niederkunft erhalten. Sie stirbt mit den Worten: „Der Helm". Im übrigen steht auch die Gipfelung unter den Gesetzen der Szenenbildung, wovon unten die Rede sein wird[2]). Sie treibt nicht unmittelbar

[1]) In den „Siebenfrauen" S. 3ff. (1934).
[2]) Kap. IV, § 1.

Digitized by Google

(wie es im Drama sein würde) einen neuen Gipfelanstieg aus sich hervor, auch fällt die Darstellung danach nicht gern „abrupt" ab; sie gleitet lieber allmählich (wenn auch nicht zögernd) auf die epische Kammhöhe zurück und läßt dann den breiten Strom der Erzählung wieder aufblitzen. Auf die Verflechtung der Fäden folgt wieder eine gewisse Einsträhnigkeit, deren mähliche Verstärkung neue Verflechtungen und damit neue Aufgipfelungen vorbereitet.

Die Gipfel der Handlung sind auch solche unserer poetischen Erregung. Auf den Kammstrecken zwischen den Gipfeln pflegt die ruhige Schau zu überwiegen, die sich vorzugsweise im Bericht, auch in der Beschreibung, in Betrachtungen und Unterredungen allgemeiner Art ergeht und im ganzen auch weniger von der epischen Bildgestaltung Gebrauch macht. Das ausgearbeitete, farbensatte Bild und die bewegte Szene, sowie das mehr kämpferische Gespräch mit dem Gepräge der inneren Handlung überwiegt auf der Gipfelhöhe und auf dem unmittelbaren Aufstieg dahin. Die jeweilige Länge der Kammstrecken, das Höheverhältnis der Gipfelhöhen zueinander und die Neigungswinkel der jeweiligen An- und Abstiege bestimmen den Rhythmus der Handlung selbst; die Art, wie die Teile gegeneinander ausgewogen oder aufeinander abgestimmt sind, erweckt den Eindruck größerer oder geringerer Einheitlichkeit und Dichtigkeit. Zeugt der fühlbare Rhythmus vorzugsweise von der „abenteuerlich" quellenden Lebendigkeit, vielleicht auch von der Tiefenführung des Vorgangs, so erinnert die betont-geschlossene Darstellung an den geistigen Gehalt, so daß auch hier die beiden Grundkräfte der epischen Darstellung zusammen- und ineinanderwirken. Die idealen Werte der Darstellung werden natürlich erhöht, wenn die geistigen Ordnungswerte, vor allem die Kausalität der innerweltlichen Ereignisse wenigstens berührt, im übrigen aber gleichnismäßig-durchsichtig behandelt werden. Hinter allen logischen und tatsächlichen Bindungen der Handlung erscheint immer wieder die dichterische Allbezogenheit aller Elemente der dichterischen Darstellung. Alle formalen und sachlichen Gliederungen und Verbindungen stehen untereinander in dem Verhältnis der wechselseitigen Spiegelung (der „Transparenz"). Und alles, was einmal, gleichsam blitzartig, aufeinander bezogen worden ist, will im Verlauf der erzählten Handlung immer neue, immer reichere und tiefere Verbindungen eingehen, dient also dem inneren Aufbau des Ganzen. Fassen wir alles zusammen, so ist die epische Handlung keine bloße Abfolge erregender Geschehnisse, etwa mit regelmäßiger

Digitized by Google

Steigerung der Spannung und endlicher Lösung. Sie ist der reinste Ausdruck des „Vorgangs", seine Spiegelung in menschlichem Geschehen und Leiden, wie es sich aus Persönlichem und Überpersönlichem zusammenwirkt; im Gegensatz zu dem, was wir gewöhnlich Handlung nennen, bildet die epische eine geschlossene und gegliederte (doch nicht aufdringliche) Einheit, vor allem durch das mannigfache Ineinandergreifen oder die sinnvolle Wechselwirkung aller Elemente mit der entschiedenen Richtung auf ein letztes Ziel, das der „Integration" des epischen Gegenstandes entspricht. Da die hohe Einheitlichkeit der Handlung aber vorwiegend mittelbar, mit dem Gefühl aufgefaßt wird, so läßt sie bestimmte Elemente des Aufbaues mit ihrem Eigenleben sich besonders kräftig entfalten; von ihnen muß im folgenden noch die Rede sein.

## § 3. ZEIT UND RAUM IN DER ERZÄHLUNG [1])

Dichtung und Musik heißen „Zeitkünste", weil ihre ausdrucksvollen Zeichen mit ihren Wirkungen auf unsere Seele in der Zeit aufeinanderfolgen. Was wir „Zeitfolgen" nennen, entspringt gleich den Raumvorstellungen, die sie selbst erzeugen können zum guten Teil unserer Phantasie[2]); sie haben sinnliche Entsprechungen, die auf dichterische Weise und in symbolische Werte umgesetzt werden können. Immerhin kann ohne fühlbares Mitspielen der Zeit (als reines Ordnungsmotiv genommen) kein dichterischer, am wenigsten ein epischer Vorgang zustande kommen. Die epische Grundformel „Es war einmal" unterstreicht schon eine bestimmte Zeitform und zieht sie mit ins Spiel herein: was vergangen ist, vermittelt gerade durch seine sinnliche Ferne eine größere Beziehungsfülle und ermöglicht eine stärkere geistige Wertung. Aus der Vergangenheit aber halten wir nur fest, was uns der Erinnerung und „der Rede wert" erscheint.

Zugleich mit dem „Es war einmal (da und da)" schwingt aber in uns die Vorstellung: „Heut (und hier) erzählen wir." Sobald wir uns der Spannung zwischen Einst und Jetzt bewußt werden,

---

[1]) Zu diesem Abschnitt verweise ich auf meine Besprechung des Buches von F. Junghans, „Zeit im Drama" (1931), in der Deutschen Lit.-Ztg. 1933, S. 151—166.

[2]) „Für die bloße, reine Vernunft ist alles zugleich; nur für die Einbildungskraft gibt es eine Zeit." J. G. Fichte, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 217.

Digitized by Google

verspüren wir auch die Verwandlung, die, mit dem Inhalt selbst, seine zeitliche Anschauung als Vergangenheit in uns erfährt. Die Zeiterstreckung des Erzählens, des Erzählvorganges ist der des erzählten Vorganges nicht gleich; sie ist bisweilen (z. B. bei Anekdoten bestimmter Art) länger, meist aber kürzer. Auch läßt sich der Zeitwert des Erzählvorganges nicht mit der Uhr messen, seine „Länge" bestimmt sich für unsere Auffassung aus seiner Fülle und inneren Triebkraft, die sich beide mehrfach wandeln können[1]). Dafür ist es bezeichnend, daß auch zukünftige Dinge meist im Präteritum vorweggenommen werden. Der Amerikaner Bellamy schwingt sich in seinem Zukunftsroman *Looking backward* einfach über die Zwischenzeit hinweg in das „Jahr 2000" und beginnt nun wieder mit seinem „Es war einnal". Upton Sinclair reißt in seinem „Roman Holiday"[2]) das alte Rom in die neue Welt hinein, aber er zwingt damit nur die beiden Pole zusammen, zwischen denen das epische Zeiterlebnis schwingt und betont zu satirischen Zwecken den Gleichlauf der beiden Linien und ihren gleichen Abstand von der „gewöhnlichen" Gegenwart. Alle epische Darstellung lebt also von dem eigentlich unüberbrückbaren Gegensatz zwischen einer Fernzeit der Vergangenheit, die nie so wiederkehrt, wie sie vielleicht einmal war (oder die nie so sein wird, wie wir sie träumen) — und dem Augenblick der Gegenwart, von dem aus wir jene anschauen und bedeutend finden. Schon mit Rücksicht auf die notwendige Spannung zwischen dem Alltäglichen und dem Besonderen ist es bedenklich, eine ganze erzählende Darstellung im historischen „Präsens" zu geben, wie z. B. Werner Jansen[3]) bei seinen wohlgemeinten Umdichtungen altdeutscher Heldenepen verfährt. Die epische Scheingegenwart bewirkt ein überhitztes, atemloses Hereinreißen des Vergangenen in den Blickpunkt des unmittelbaren Zuschauers, bedeutet ein Verschlingen der Distanz durch das Pathos der Vergegenwärtigung. Ein gelegentliches Durchbrechen der Vergangenheitstäuschung durch die äußerste

[1]) Die Betonung der zeitlichen Entfernung kann natürlich auch umgekehrt werden: statt der Vergangenheit kann in utopischen Romanen eine „Zukunft" erscheinen, eine Geschichte kann aber auch „zu irgendeiner Zeit" spielen, kann sich als „zeitlos" geben. Sie spielt dann aber nur in einer besonderen stark von der realen Zeit abweichenden und immerhin in einer episch-bestimmten Zeit.

[2]) Deutsch: „Römische Vision" (1932).

[3]) „Das Buch Treue", ein Nibelungenroman, 1916.

Digitized by Google

Nähe (die auch nur Täuschung ist) oder ein rascher Wechsel zwischen beiden, wie ihn K. Hamsun liebt, kann durchaus episch wirken und die fruchtbare Reibung zwischen dem Punkt- und Liniensehen fühlbar machen. Mit großer Meisterschaft wechselt der norwegische Erzähler mit den beiden Zeitformen bei der Autofahrt Augusts mit seinem Chef (*Men livet*, Bd. 1 Kap. 14): Soweit die rasche Fahrt kühne Pläne hervortreibt und gespannte Haltung erfordert, wird das Präsens verwendet; sobald eine Entspannung eintritt, die weitere Umgebung der Fahrenden sichtbar wird und Erinnerung oder ruhigere Überlegung die Oberhand gewinnt, gleiten wir wie von selbst wieder in das Präteritum hinüber. Jedenfalls vertragen wir die „präsentische Anspannung" nur auf kurze Augenblicke, wenn die epische Haltung der ruhigen Überschau nicht gestört werden soll.

Die Behandlung der Zeit spiegelt die Einstellung des Erzählers zur Welt überhaupt. Er baut sich eine neue „epische Gegenwart" mit seinen entrückenden und gesteigerten Sinnen, seinem erwachten und verfeinerten Herzen, seinem geschärften Blick für das wahrhaft Bedeutende und das Erzählenswerte. Darum behandelt er die gewöhnliche Gegenwart, wenn er sie überhaupt hereinzieht, leicht ironisch wie das zuhörende Publikum mit seinen Urteilen und Wertungen oder den Raum, in dem es sich befindet. Unter der zauberhaften Auswirkung der zeitlichen Entfernung seines „Vorgangs" wird alles, was von außen in seinen Gesichtskreis hineinragt, zu Teilen und Seit-Ansichten („Aspekten") des „Erzählaktes" umgewandelt und damit wieder in das epische Gesamterlebnis hereingezogen.

Das Märchen ist darin ganz naiv vorgegangen. Die Formel „Es war einmal" wird im Volksmunde mannigfach abgewandelt und damit der Gegensatz zwischen der idealen Vergangenheit und der schalen Gegenwart noch verschärft: „In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat", beginnt die Grimmsche Sammlung, ganz im echten Märchenstil. Die orientalische Erzählkunst charakterisiert noch viel ausgiebiger die epische Vergangenheit als das goldene Zeitalter[1]) oder als die Zeit der grotesken Wunder[2]). Ein englisches Märchen erinnert daran, daß

[1]) Tatarisch: „In ferner Vergangenheit, als noch Flüsse aus Milch flossen und der Wolf mit dem Schaf zusammen weidete, als überall Friede und Gottes Segen war." Bolte-Polívka, Anmerkungen Bd. 4, S. 15.

[2]) Englisch: „Als die Schweine noch in Versen sprachen und die Affen Tabak kauten, die Hühner Schnupftabak nahmen und die Enten watschelten." Ebenda.

Digitized by Google

diese Zeit ein reines Phantasiegebilde sei, was von jeder epischen Vergangenheit in gewissem Sinne gilt: "*Once upon a time, and a very good time it was, though it wasn't in my time, nor in your time, nor any else's time*"[1]).

Dagegen führen die ausgeführteren Schlußformeln der Märchen[2]) aus der Märchenzeit in die meist ironisch behandelte Gegenwart zurück und betonen die Tatsache des „Erzählens", im Gegensatze zu der Tatsächlichkeit des Erzählers. So schließt ein schleswigisches Märchen mit der gereimten Formel:

„Saeben jaer un eenen Dag
Fyern se dat Bruetgelag;
Da kreeg ik een paar glasern Scho,
Da danz ik op na huus hento;
Da stött ik an een Steen:
Kling! säen myn Scho un gingen vun een"[3]).

Oder ein irisches Märchen unterstreicht die Unwahrhaftigkeit des Erzählten: „Das ist nun meine Geschichte, und wenn es Lügen sind, so kann ich nicht dafür[4])."

Auch die echte Kunstdichtung kehrt nicht leicht (und nicht gern) aus dem epischen Zeitraum in die unmittelbare Gegenwart zurück. Um so lieber läßt der Erzähler einer gerahmten Novelle den Erzählvorgang selbst episch-dichterisch aufleuchten und seine erhobene Stimme zuletzt ausklingen. Dahin gehört der meisterhafte, verhaltene Schluß von C. F. Meyers „Hochzeit des Mönchs"; zwischen Dante und seinen Zuhörern webt noch der Zauber des Gestaltens, wenn es heißt: „Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg." Liegt keine Einrahmung vor, so kann der Erzähler, besonders wenn sein „Stoff" der realen Gegenwart angehört, auch der Erzählung eine distanzierende Wendung geben; er wird dann das Tatsächliche „auftösen", indem er es gleichgültig behandelt oder ihm zukunftsträchtige, aufhellende Züge abgewinnt. So schließt Toni Tremel-Eggert ihren lebensfrohen deutschen Frauenroman „Barb" mit dem Hinweis auf die „neue Fahne", deren Farben weithin leuchten und die der Frühlingswind knatternd durch die Straße peitscht; dagegen endet Paul Ernsts gehaltschwere Erzählung „Der schmale Weg zum Glück" mit einem ernsten Hinweis auf die Ver-

[1]) Ebenda.

[2]) Vgl. R. Petsch, Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen (1900).

[3]) Nach Müllenhoff bei Bolte-Polívka, Anmerkungen, Bd. 4, S. 28.

[4]) Ebenda, S. 27. Vgl. bei Grimm, Nr. 114: „Wer's nicht glaubt, zahlt einen Taler."

Digitized by Google

gänglichkeit „unserer Welt des Scheins", deren Jahrhunderte nur „einen Augenblick für Gott und für seine wahre Welt" bedeuten.

Das bewußte Spiel mit der Zweieinheit von Vergangenheit und Gegenwart, d. h. mit zwei Graden der epischen Entfernung, kann den Vorgang mit seinen Hintergründen und seinen Tiefen geradezu gestalten helfen. So spinnt E. G. Kolbenheyer gleich am Anfang seines „Paracelsus" den idealen Nexus an; er benutzt die Freiheit, die wir dem Dichter am Anfang seines Werkes so gern gewähren und verlegt sein Vorspiel in eine mythische Zeit, in der sich große Epochen der deutschen Vergangenheit zu einer wesentlichen Einheit zusammenweben. Andere Erzähler verlegen das Spiel zwischen epischer und alltäglicher Wahrheit weiter nach innen. Am Eingang seines Marco Polo-Romans „Zwei Welten" (1930) gibt Egmont Colerus erst ein „Nachspiel als Vorspiel" und beginnt: „Mehr als hundert Jahre später auf der Höhe des Quattrocento". Dieses „Vorspiel" hat den Zweck, auf Unerhörtes zu spannen und endet demnach mit den Schlußsätzen von Polos Testament: Man habe ihn aufgefordert, „den Lügen abzuschwören und zu widerrufen". Er versichert aber, daß hier nicht die Hälfte von dem erzählt wird, was er sah und erlebte, daß er über „das Wunderbarste und Bunteste geschwiegen habe". Da ist die kritische Haltung des Hörers im Roman — und des heutigen Lesers in epischer Auffassung — mit in den Gesamtvorgang hineingezogen. Die eigentliche Erzählung führt uns dann auf einmal in die Welt des 13. Jahrhunderts hinein: „Plötzlich stand das Haus vor ihnen." Aber auch hier wird sehr bald die epische Entfernung betont. Der eine der heimkehrenden Brüder Polo hält eine pathetische Rede in die Luft: „Anno 1269 post Christum natum sind nach neunzehnjähriger Abwesenheit die edlen Brüder Nicolo und Massio aus dem Geschlechte der Polo heimgekehrt, nachdem sie sich auf dem Erdkreis durch fast alle Länder schlugen." Die Formel „Es war einmal" betont auch hier das Bedeutsame und die (innere) Wahrheit der Erzählung. Jeder Zeitpunkt der Vergangenheit, der so genau festgelegt ist, wirkt in der Erzählung weniger „dokumentarisch" als atmosphärisch auf uns.

Alles in allem ist das alte „Es war einmal" das vornehmste Mittel der Ablösung des erzählten Vorgangs von der Wirklichkeit des Alltags; zugleich verbindet sie ihn mit der höheren Realität des epischen Menschen, des erzählenden wie des hörenden. Die Form des „Präteritum" sichert unsere objektive, distanzierte

Digitized by Google

Haltung, unser ruhiges und doch gespanntes Abwarten dessen, was nicht bloß war, sondern was einmal werden wollte, weil es sein sollte (im reinen, im menschlichen Sinne). So ist die präteritale Form nur ein „Als ob" und verleiht dem Erzählten eine über den gegenwärtigen Augenblick weit hinausreichende Geltung — für diejenige Schicht in uns, die nicht unmittelbar zur lebendigen Teilnahme und Antwort, sondern zur Betrachtung und zur Verwesentlichung angeregt sein will.

Aus dieser sprechenden Zeitbezogenheit des Erzählens erklärt sich die hohe Bedeutung des Zeitlichen innerhalb der erzählenden Darstellung. Bei der epischen Dichtung empfinden wir es weit stärker und weit regelmäßiger als bei lyrischen und selbst bei dramatischen Gebilden, daß sich alles in der Zeit abspielt, sich irgendwie „besonders" zur Zeit verhält und durch alle diese Beziehungen an Lebendigkeit und an Bedeutung zugleich gewinnt. Es ist, als ob der ständige Zeitbezug uns noch so fremde (vielleicht phantastische oder unglaubliche) Dinge vertraut machte — und uns an das Wesentliche des Alltäglichen glauben ließe. Alle Gegebenheiten der Welt gewinnen durch die zeitliche Entrückung an poetischem Gehalt, was sie durch ihre Zeitbedingtheit an unmittelbarer Lebensfülle und durch ihre dichterische Behandlung an verpflichtenden Werten einbüßen.

Die epische Zeithaltung offenbart sich uns in mancherlei Brechungen („Aspekten"), die meist zusammenwirken in der Richtung auf jene allgemeine, vielsagende „Zeitlichkeit"[1]). Wir können hier wie bei der dramatischen Dichtung von verschiedenen Zeitdimensionen sprechen, die wir als Längserstreckung, Dauer und Dichtigkeit bezeichnen. Sie alle haben besondere Beziehungen zu dem Aufbau des Vorgangs wie der Handlung, sie haben aber auch ihre eigenen Ordnungen und damit wieder ihre

[1]) Vgl. J. Schaffner, Nebel und Träume (1934, S. 80): „Groß geht die Zeit. Weit im Zwielichte liegt das Künftige, und ewig scheinst du es nicht erreichen zu können. Doch während dir noch der Schleier der Träume um das Gesicht weht, bist du da. Heilig erwarten dich die Eichen des Haines, in welchen du deine Erfüllungen finden sollst. Was immer nicht weichen wollte, hat auf wunderbare Weise Raum gegeben." In der „Indifferenz" des Epikers gegen die (meßbare) Zeit, sieht Schelling (in Übereinstimmung mit Goethe) eine Spiegelung seiner objektiven Ruhe. „Es ist gegen die Natur und Idee des Epos, daß es rückwärts oder vorwärts bedingt erscheine" (Schelling bei O. Kein, a. a. O. S. 385).



Digitized by Google

besonderen dichterischen Werte. So greifen sie ineinander und bilden eine geistige Formschicht, die neben und über allen anderen Gestaltungsweisen der Dichtung webt und sich vielgestaltig mit ihnen verschlingt.

Die Zeit entfaltet sich auch im Epos zunächst in der Längsrichtung. Wir reden hier[1]) von „Zeiterstreckung" oder objektiver Zeit. Diese Zeit ist nun die Kette, zu der die Geschehnisse sich zusammenschließen. Nicht alle Glieder dieser Kette müssen „dargestellt" sein; viele können einfach erwähnt werden. Ja, die Kette schließt auch solche Glieder ein, innerhalb deren nichts „vor sich geht", wohl aber etwas „wird" und „wächst", und die unsere Phantasie auch ohne Weisung ergänzt (und in gewissem Grade erfüllt und färbt), wenn sie nur durch die allgemeine Zeithaltung des Erzählens und durch das stete, vielleicht unterbewußte Miterleben der Zeitfolge darauf eingestimmt ist.

Der Erzähler kann auf solche „toten Strecken" durch Zeitverlaufsangaben hinweisen, die nicht einmal genau zu sein brauchen („nach dreißig Jahren" usw.). Die Sprache hat dafür längst eine Fülle von Formeln geprägt wie: „Jahre kamen, Jahre gingen", „Nach kurzer Zeit" oder „Eines schönen Tages", welche die zeitliche Entfernung der Punkte und Strecken und die Zusammengehörigkeit des Ganzen, weiter die Ausdehnung der Zeit und die Verdichtung des Geschehens mehr stimmungsmäßig andeuten. Wenn das „Als ich Abschied nahm" und das „Als ich wiederkam" unmittelbar aufeinandertreffen, so läßt der Gedanke an die inzwischen verlaufene, im ganzen kahlere Zeit das Zusammentreffen gerade als vielsagend erscheinen, sie gibt ihm Farbe und Profil. Sie gibt den Boden her, auf dem wir das „Einst" und das „Jetzt" vergleichen. Im Hinblick auf den Gesamtvorgang ist also der Zwischenzeitverlauf doch nicht ganz „leer", nicht ohne Bedeutung. In dieser Frist wuchs etwas, und die bloße, noch so schwach (vielleicht durch den Tonfall der Formel) angedeutete Zeiterstreckung ist schon ein Symbol dieses Wachstums. Zugleich hält sie die Kammhöhe der Gesamtdarstellung fest und mit ihr unsere epische Einstellung, unsere Spannung auf die weitere Entwicklung. Reifere epische Kunst wird freilich immer danach streben, auch diese Zwischenzeit nicht bloß anzudeuten, sondern irgendwie zu gestalten, so daß die

[1]) Mit Junghans a. a. O., S. 44ff.

Digitized by Google

Verschiedenheit von der lebendig-gegenwärtigen Darstellung zwar gewahrt wird, der Bericht aber doch eine eigentümliche Abtönung des erzählenden Vorganges aufweist.

Schon die erzählenden Schriften des neutestamentlichen Berichts füllen längere Zeitspannen ohne Bilder (Szenen) und Gespräche (Reden) gern durch zusammenfassende Berichte aus, die durch einige kennzeichnende Züge ihre Farbe und in dem Zusammenhang des Ganzen ihre Stelle erhalten. Solchen „Sammelberichten" freilich „fehlt die Anschaulichkeit und die Pointierung, die Paradigmen und Novellen auszeichnen; sie sind Verallgemeinerungen, in denen, was in einzelnen Geschichten individuell belegt war, ohne alle Individualisierung von einer Mehrheit von Fällen ausgesagt wird"[1]). Die meisten dieser Erzählungen sind rein stofflich „erfüllt", wie z. B. der Heilungsbericht Marc. K. 3, V. 10—12. Doch kann der Sammelbericht auch — ähnlich wie die Exposition — seine Farbe erhalten durch einen Seitenzug, der im übrigen blindes Motiv bleibt, wie der Vergleich mit dem Wirken des Täufers bei Joh. K. 10, V. 40—42[2]). Der episch hervorragende Erzähler der Anfangskapitel des Lukasevangeliums freilich erhebt sich weit über das Stoffliche und betont das innerliche Reifen des Heilands in seiner Jugendzeit, z. B. K. 2, V. 40 und 52. Danach ist die Pause bis zum öffentlichen Auftreten Jesu (K. 3, V. 23) sinnvoll durch die Geschichte von der Bußpredigt des Täufers ausgefüllt. Wir finden hier den „geistig erfüllten Zwischenbericht", der ja auch der Dichtung der Gegenwart nicht fremd ist[3]).

In der echten Kunstdichtung nimmt die Verbindung der Stücke durch Gestaltung der Zeitstrecken (z. B. am Anfang neuer Kapitel) gern scharf geprägte, an sich schon reizvolle Form an. Der Dichter selbst kommt hier zu Worte, der in die Zeit hineinhorcht und doch Herr über sie bleibt. Indem er gleichsam frischen Atem holt, stellt er seine — und unsere — epische Grundhaltung und Grund-

[1]) M. Dibelius, Die Formgeschichte des Evangeliums (2. Aufl., 1933), S. 226.

[2]) Vgl. das vorweisende Kurzmotiv des Arztes, der die Augsburger Hexerei in den Dämpfen seines Herdes wittert, bei W. v. Scholz, „Perpetua" (Endfassung, 1926) S. 126.

[3]) In meisterhafter Weise schlingt Kn. Hamsun Vorgeschichte und Charakteristik einer Figur im Sammelbericht ineinander, z. B. über August den Weltumsegler in *Men livet lever* Bd. 1, Kap. 6 und Kap. 14. Die Berichte schlingen sich unversehens ineinander, steigern sich und bauen das Vorvergangene in die epische Gegenwart ein.



Digitized by Google

spannung auf neuer Ebene in ursprünglicher Frische wieder her. Und indem er einen neuen Augenpunkt einnimmt — ohne doch den bisherigen ganz zu verlieren — läßt er uns die geheime Verwebung der Dinge im Zeitverlaufe an einem geordneteren und durchsichtigeren Spiegelbilde (einer „Projektion") dieses Ablaufs wahrnehmen. Der Zeitbericht wird dann immer gleich zur Gestaltung gewisser „Unwägbarkeiten", die sonst nicht zu ihrem Rechte kämen. „Die Zeit bringt das mit sich."

Hermann Stehr schließt in seinen „Nachkommen" die Erzählung von dem Auszuge der Familie des zu Tode mißhandelten Schlossers Witschel mit einer breiten zynischen Gebärde[1]). Dann kehrt er nach Wilkau zurück, gibt mit wenigen Strichen ein Bild des Badestädtchens in der Winterzeit mit seinem Getuschel und seinem Geraune und breitet mit diesem „Zwischenstück" die Atmosphäre aus, in der das Kommende sich abspielen soll. Das entspricht genau dem epischen Erleben. In Zeitspannen, wo wir auf der epischen Vorderbühne sich nichts Erregendes abspielen sehen, sammeln wir uns gern zu einer mehr geistigen Verarbeitung des Erfahrenen oder wir suchen gleichsam hinter das Geschehene zu fassen und seine tieferen Gründe zu untersuchen. Wenn irgendwo, dann kommt in solchen Teilen der Darstellung das Gewebe der „Zusammenhänge des Vorgangs" zu seinem Rechte.

Ein Beispiel hoher Kunst gibt wieder „Pankraz der Schmoller" von G. Keller. Pankraz ist ausgerissen, und es folgt für die Seinen eine bange Zwischenzeit des Wartens: „So erging es der Mutter und dem Estherlein 5 Jahre, 10 Jahre und 15 Jahre, und sie wußten nicht" usw. Es wird dann rasch, im Sinne des realen Zusammenhangs, das Altern der beiden Wartenden geschildert und ihre Gewöhnung an einen Zustand, der nicht ohne Behaglichkeit ist. Sehr bezeichnend für die Organisation des Ganzen ist die Art, wie der Dichter von der flächigen Darstellung dieser stimmungschweren, für uns bedrückend-eintönigen Zeitstrecke allmählich, doch merklich und nicht ohne Humor zu dem energie-beladenen Augenblick übergleitet, der die äußere Spannung löst. Der „Zeitpunkt" wird erst gleichsam von der Seite her geschildert: „Da war es einst ein heller schöner Sommernachmittag, mitten in der Woche, wo man so an gar nichts denkt und die Leute in den kleinen Städten fleißig arbeiten." Erst „mit der Zeit" erscheint dann der Reisewagen, in dem ein französischer Offizier, der Pankraz, ins Städtchen rollt.

So weist die Längserstreckung der Geschehnisse auf die Einheit des epischen Vorgangs hin, der sich in einer „epischen Zeit" als reine „Folge" abspielt. Scheinbar herrscht auch da eine objektiv-chronologische, in Wahrheit aber diejenige Ordnung, die der Entfaltung des Vorgangs und seiner dichterischen Werte in unserem

[1]) S. 139f.

Digitized by Google

Geiste am günstigsten ist. Daher kommt es, daß der Erzähler, besonders in umfangreichen Werken, den Faden der Ereignisse unterbrechen und beliebig Vergangenes nachholen oder Träumereien berichten kann, an einer Stelle, wo sie in doppeltem Sinne „wirksam" werden. Es ist ja alles Erzählung und alles vergangen-gegenwärtig, nur in verschiedenen Graden. Und es ist bezeichnend, daß bei den Griechen auch das Gleichnis im „Aorist", d. h. in der allgemeinen Erzählform des Epos gegeben wird, die das Einmalige ohnehin schon mit einer gewissen Allgemeingültigkeit ausdrückt.

Ein Beispiel epischer Fügung im großen Maßstabe durch freie Zeitbehandlung ist die Homerische „Odyssee". Die ersten vier Bücher berichten zunächst, nachdem die Götter die Rückkehr des Odysseus (der bei Kalypso vor Heimweh verschmachtet) einstimmig beschlossen haben, von den Verhältnissen in Ithaka und von der Reise des Telemachos, womit die „Lage" von allen Seiten beleuchtet, die Haupthandlung aber wenig gefördert wird. Es handelt sich um einen „Seitentrieb", der eigentlich nur der epischen Exposition dient, aber auch mit epischer Breite ausgeführt ist. Dann springt die Erzählung zu Odysseus über; was dort auf Ogygia geschieht, ist natürlich als gleichzeitig mit den Ereignissen in der Heimat anzusehen. Zu diesem Zwecke wird eine neue Beschwerde der Athena bei Zeus eingeschaltet, worin die Reise des Telemachos zusammenfassend erwähnt wird, als ob sie noch vor sich ginge. Die Erzählung greift also mit einer gewissen Naivität um ein Stück rückwärts, ohne sich um die reale Zeitfolge zu bekümmern. Genug daß Odysseus erst jetzt in unseren eigentlichen Gesichtskreis tritt, nachdem wir von der Notwendigkeit seiner Rückkehr überzeugt worden sind. Sein Heimweh wurde ja schon im 1. Gesange V. 48ff. angedeutet. Dies Motiv wird jetzt breiter ausgeführt und damit der Anfang des ganzen Werkes und dieses Teils miteinander verknüpft. Der Dichter führt ihn zunächst zu den Phäaken, wo er von seinen Irrfahrten erzählt, die zeitlich vor der Ankunft bei Kalypso liegen, bis zu dem Vergehen der Gefährten an den Rindern des Sonnengottes, worauf die neue Strafe der Götter und die Landung auf Ogygia folgten. Dann lenkt die Erzählung wieder in die gerade Linie ein: Odysseus kehrt heim und nimmt Rache an den Freiern, deren Übermut wir jetzt noch gründlicher kennen lernen als am Anfang des Epos. So werden alle Motive und Motivketten an derjenigen Stelle „ausgeführt", wo sie die größte Wirkung tun. Die freie Umordnung der Teile zu einer Geschehenskette oberhalb der Dinge erzeugt den eigentlich epischen Vorgang, während wir sonst nichts als einen Bericht in epischer Formung hätten. Der spätere griechische Roman hat von den „nachgeholten Erzählungen" reichen Gebrauch gemacht, wenn auch nicht immer mit der großen Kunstwirkung der „Odyssee".

So entwickelt sich in der chronologischen Kette der natürlichen Zeit etwas Höheres ohne Rücksicht auf Uhr und Kalender und doch nicht ohne Folge. Da rundet und vollendet sich episches Menschen-

Digitized by Google

tum und Weltwesen, was aber, wenn die Dinge „unmittelbar" und zeitbestimmt auf uns wirken, selten deutlich wahrnehmbar wird. Solange wir in der Vorstellung befangen bleiben, daß jene Abfolge der Geschehnisse im ganzen so natürlich-chronologisch ist, wie die unserer Eindrücke in der Wirklichkeit des „Erzähl-Vorganges" (bei der Aufnahme der Geschichte), verlangt auch unser Geist in diesem *Post hoc* immer das *Propter hoc* zu sehen. Er schwingt sich noch nicht zu der Ahnung einer tieferen Verbundenheit der Dinge auf. Je freier aber der Dichter mit der zeitlichen Grundlage verfährt, je sicherer er eine sinnvoll-wesensmäßige Abfolge an die Stelle der natürlichen setzt (die deswegen immer noch durchschimmern kann), um so leichter erschließt sich unser Geist der Gestaltung des Vorgangs unter irgendwelchen übergreifenden Ordnungen, welche die Zeitfolge nur von fern her versinnbildlicht.

Die Zeit, in die wir die erzählten Dinge einordnen, macht sich durch ihre Dauer des Vorgangs bemerkbar, deren Eindruck durch das Zeitmaß seines Verlaufs bestimmt wird. Wir schreiben im Leben einem Begebnis „lange Dauer" zu, sowohl wenn es sich eintönig in die Länge erstreckt (und uns ermüdet) als wenn es in rascher Folge bewegter und erfüllter Teile sich abspielt (uns also sehr stark beschäftigt und wieder der Grenze der Ermüdung nähert). Ebenso können wir eine lange Reihe starker Erregungen, die nicht gerade bis zur Ermattung führt, als „kurzweilig" ansehen. Mit diesen subjektiven Schätzungen hat es nun vor allem die erzählende Dichtung zu tun. Entsprechend ihrer doppelten Richtung auf „Linie und Punkt" kann sie den Vortrag bald nach der einen, bald nach der anderen Seite ausrichten und auch zwischen beiden Ausrichtungen wechseln. In der epischen Darstellung greifen natürlich die „objektiven" Zeitwerte des gegenständlichen Geschehens mit denjenigen des Vortrags in wirksamer Weise ineinander. Der Erzähler kann durch seine bloße Vortragsweise andeuten, ob er den Ablauf der Dinge als „langwierig", als „überstürzt" usw. betrachtet sehen will, und eine gewisse gegensätzliche Spannung zwischen den gegenständlichen und den erzählerischen Zeiteindrücken kann besonders reizvoll wirken[1]).

Zwischen den äußersten Möglichkeiten besteht immer eine mittlere Dauer, die ungefähr dem „wirklichen" Ablauf der Dinge und seiner „normalen" Auffassung aus der Perspektive des er-

[1]) Z. B. in der Erzählung des Odysseus bei den Phäaken.

Digitized by Google

zählenden Ich „entspricht". Diese mittlere Dauer schwingt immer mit, ob ausgesprochen oder nicht, und sie gibt den geheimen Maßstab her für Länge und Kürze des epischen Erlebens. Natürlich ist auch dieser Maßstab im Ablauf der Erzählung Veränderungen ausgesetzt.

Wie das Tempo, so beurteilen wir die wahrnehmbare Dauer des erzählten Vorganges zunächst mehr gefühlsmäßig, ohne Uhr und Kalender, als lang oder kurz, als langsam oder schnell, vielleicht auch als breit oder schlank. Unser Urteil bewegt sich dann zumeist auf der einfachen Skala: „Sehr (oder unendlich) lang, recht lang, ziemlich lang, mäßig lang, ziemlich kurz usw." bis zu den Eindruck: „ganz flüchtig, kaum mehr wahrnehmbar". Ähnlich steht es mit der Einschätzung der relativen Zeitwerte, von „unendlich lange danach (oder vorher)" bis „gleichzeitig".

Wir sind geneigt, jedes dieser Gefühlsurteile mit einer Wertung zu versehen, die zustimmend oder abweisend sein kann. Wir empfinden eine lange Zeitspanne etwa als unerträglich, als langweilig oder als beruhigend, als imponierend, oder auch als beängstigend, drückend usw. Im Leben hängen diese Bewertungen meist von dem Rhythmus und Tempo unseres eigenen Lebens, von dem Spannungsgrade unserer Erwartung usw. ab. In der Dichtung — wo sie zumeist das „epische Ich" ausspricht — sind sie zunächst mit dem Stoffe gegeben, zeugen aber von seiner gründlichen „Verwandlung" durch die Poesie. Auf dieser Verwandlung beruht auch das mitempfundene Verhältnis von Vorgangs- und Vortragsdauer, das wieder seine besonderen Ausdruckswerte mitbringen kann. In einer mehr auf das „Abenteuer" gerichteten Erzählung werden beide Zeitwerte sich meistens decken und damit die Überzeugungskraft des Vortrags erhöhen. Geschichten von mehr nachdenklicher Art lassen die Spannung zwischen beiden schärfer hervortreten; das fordert zur Betrachtung heraus und dient dann zur Erleuchtung des tieferen Sinnesgehaltes der Erzählung.

Welche Möglichkeiten sich dabei ergeben, zeigt uns z. B. die kurze Meisteranekdote von Kleist „Aus dem letzten preußischen Kriege", die mit einer dreifachen Einstellung zu den gleichen Vorgängen arbeitet. Der Husar selbst schert sich den Teufel um die „drängende" Gefahr, er hält aus und will erst seinen trockenen Gaumen letzen — nachher freilich fährt er wie ein Teufel zwischen die französischen Reiter: Kaltblütigkeit und Schwung, jedes „zu seiner Zeit" und mit angemessener Auswirkung in der Zeitdauer. Der

Digitized by Google

Wirt verfolgt mit ängstlicher Spannung die Vorgänge und mißt sie an dem Pulsschlag des Bürgers. Eben das gibt seiner Erzählung ihre unbewußt-komische Färbung, die das Heroische der Handlung nur noch stärker aufleuchten läßt. Denn wir, auf der dritten und höchsten Stufe der Betrachtung, erfassen in dem wechselnden Verfahren des Soldaten die beiden Pole der kriegerischen Haltung der friderizianischen Armee, deren Geist uns wieder als typische Ausprägung hohem Menschentums erscheint.

In der homerischen Odyssee fällt auf, daß die „große Pause" bei den Phäaken (mit der Gewähr der Heimkehr) fast ein Viertel des ganzen Epos einnimmt und daß darin wieder die stärksten Hemmungen der Heimkehr, das Kyklopenabenteuer (mit dem Zorn des Poseidon!) und der Aufenthalt bei Kirke (mit der eingeschobenen Hadesfahrt!) wuchtig hervorragen. Wir sehen, wie eng die wahrnehmbare Dauer der einzelnen Teile mit ihrer Bedeutung für die rhythmische Entfaltung des epischen Vorgangs zusammenhängt, während ihre reale Zeitausdehnung uns hier kaum bewußt wird.

Doch zeigt derselbe Dichter beim Abschluß der Phäakengeschichte, wie man eine lange Dauer ohne besondere Wertbetonung andeuten kann, wo sie nur das Ausklingen einer Strecke bezeichnen und eine neue vorbereiten soll. Hier setzt der Zwischenbericht ein. Schlafend erreicht der Held seine Heimat Ithaka und wird von den Männern niedergelegt. Dann fügt der Dichter die Geschichte von dem Zorn des Poseidon auf die gutwilligen Schiffersleute ein (Buch 13, V. 125ff.)[1]), womit ein besonderer epischer Faden („Zorn der Götter") zu Ende geführt wird. Und während man dann auf Scheria dem Meeresgotte Sühnopfer darbringt, erwacht Odysseus aus seinem Schlafe. Ein bedeutsamer Augenblick: der Erwachte fühlt sich jetzt einsam und verlassen, ist aber neuen Erlebnissen zugereift — und wir mit ihm. Der Dichter stellt die erwartende Haltung wieder her.

Umgekehrt ist die Wirkung, wenn unausgefüllte Pausen kurze Teilvorgänge trennen, die sich auf verschiedenem Boden, unter verschiedenen Menschen abspielen und doch alle einer großen Ereigniskette oder einer auf epische Weise vor uns sich entfaltenden Gesamtlage angehören. Döblins „Wallenstein" erhält uns in dem

[1]) Vgl. oben (S. 99), die Täufergeschichte, Ev. Luc. K. 3.

Digitized by Google

Zustande atemlosen Gehetztseins und deutet damit, schon durch die bloße Form der Darbietung, auf den dunkeln dämonischen Hintergrund aller Ereignisse hin. Rasende Eile und hastige Bedrängtheit fällt immer aus dem Rahmen der epischen Gesamthaltung heraus und wirkt befremdend, wenn sie nichts Besonderes ausdrückt. Wenn eine Kriminalgeschichte (auch bei Conan Doyle) am Schlusse gern die Schicksale der Nebenpersonen (nämlich derer neben dem Detektiv!) höchst summarisch abtut, wobei wir ja nicht nach Wahrscheinlichkeit oder nach tieferer Berechtigung fragen dürfen, so haben wir das unabweisbare Gefühl, daß der Verfasser es mit diesen Personen eben nicht sehr ernst nahm, sondern sie als Steine im Brettspiel benutzte, die jetzt rasch in die Schachtel gepackt werden. Aber natürlich kann der rasche Ablauf einer Erzählung auch den Eindruck eines gewaltigen, sinnvollen Schicksals machen: Truggebäude brechen zusammen, das Fatum — oder der Teufel — treibt seine Rechnung ein. Dann wirkt der Abschluß grausig und in einem furchtbaren Sinne ironisch, wie z. B. in mehreren südafrikanischen Novellen in Hans Grimms „Lüderitzland", doch kann die eilige Beendigung und Aufklärung, wie alles überraschend Schnelle und fast Mechanische, auch eine komische Wirkung ausüben, wie die drollige Auflösung des Spuks in Hebbels Anekdote: „Pauls merkwürdigste Nacht". In jeder echten Dichtung wird aber auch der rasche oder scheinbar einseitige Abschluß gerade den inneren Vorgang erst „vollenden", ungestört durch äußere Verwirrungen und in tief symbolischer Form. Darum deutet der erzählende Dichter wenigstens in der Erzählform gern noch ein Ausklingen an, auch wenn die Ereignisse sich überstürzten oder die Kette abriß.

Es ist höchst bezeichnend, daß wir in Goethes „Wahlverwandtschaften" von den Schicksalen Charlottes und des Majors nichts weiteres erfahren: sie stehen außerhalb der problematischen Linie, jedes Wort über sie würde als Störung empfunden werden in der furchtbar erhabenen Atmosphäre des Abschlusses. Wie vielsagend ist dagegen der kleine Zug, daß das „geliebte Glas", das Eduard im Andenken an die tote Ottilie an den Mund setzt, sich gerade jetzt als eine Nachahmung erweist. Der Dichter wagt es an dieser Stelle, auf die Symbolik unmittelbar hinzuweisen: „Eduard kann nicht zürnen, sein Schicksal ist ausgesprochen durch die Tat. Wie soll ihn das Gleichnis rühren? Aber doch drückt es ihn tief." Und so rasch der Dichter, objektiv angesehen, das Leben Eduards zu Ende führt, so bedeutsam weiß er die Linie dieses Lebens ausschwingen zu lassen bis zum letzten Satze, in verändertem und doch durchaus epischem Zeitmaß. — Ebenso bezeichnend aber ist der aufhellende und alle Ent-

Digitized by Google

wicklung vollendende Schluß von Kleists „Marquise von O ...", der nach der fast minutiösen Entwicklung alles Vorangegangenen etwas überraschend kommt, dafür aber um so heller erstrahlt.

Die letzten Beispiele haben uns fast unbemerkt aus der Zeitform der Dauer in diejenige der Dichte hinübergeleitet. Der letzte Augenblick und jeder nachdrücklich betonte oder bevorzugte Teil der Erzählung bedeutet an sich schon mehr als ein beliebiger Zeitabschnitt. Hier verflechten sich die Fäden, steigern sich die Energien, öffnen sich Hintergründe und wachen überall Werte auf, die den Zeitpunkt oder die Werte „füllen" mit erhöhtem epischen Leben. Aber auch die Handlung als Ganzes wird zumeist von vornherein an einen „Zeitpunkt" (eine Epoche) gebunden sein, der mit „besonderen" epischen Energien von bestimmter Farbe, Mächtigkeit und Beziehungskraft geladen ist. Freilich kommt uns diese „Erfülltheit" allgemeiner Art zumeist in dem sinnvollen Zusammengreifen „verdichteter" Einzelheiten zum Bewußtsein. So erscheint uns ja unser Leben selbst um so reicher und wertvoller, je mehr die einzelnen Abschnitte, wie Jugend, Schulzeit usw. an Erinnerungen hinterlassen und je kräftiger ihre Werte ineinandergreifen. Wie sich in unserer Lebensrückschau oft verschiedene „Verdichtungen" überschneiden, z. B. bedeutende Abschnitte des Berufs- und des Familienlebens, so verwendet der Dichter solche Überschneidungen, um die innere Verwebung, die sinnbildliche Beziehung der menschlichen Werte darzustellen. So greifen z. B. in Goethes „Werther" die Folge der Jahreszeiten und die Wendungen des äußeren Lebens mit den Schicksalen von Werthers Liebe höchst sinnvoll ineinander, weil das Erzählen den verschiedenen Abschnitten kraft ihrer „Dichte", ihrer anschaulichen Erfülltheit ganz besondere menschliche Werte abgewinnt. Zugleich gewinnt damit die Gesamtdarstellung an Leuchtkraft. Je „dichter" der Zeitpunkt, um so heller und weiter wird der Zeitraum. Im allgemeinen wird die größte Dichte mit der kräftigsten Bewegung des „Vorgangs" zusammenfallen und dann auch das Gefüge der Zusammenhänge am reinsten offenbaren.

Die zeitbestimmten („epochalen") Werte der Gesamtdarstellung wirken zusammen mit der Richtung auf eine schicksalsträchtige Atmosphäre. Das zeigt sich besonders bei historischen Erzählungen von dichterischem Werte. Auch hier spricht die einmal gewählte „Epoche" schon als Ganzes für sich und in steter Wechsel-

Digitized by Google

wirkung mit den verdichteten Punkten und Strecken. Wir dürfen auch nicht bloß den Eindruck haben, daß in solcher Zeit sich alle Tage allerlei Bedeutendes abspiele (wie z. B. in N. Petersens „Chronik der Sandalenmachergasse"), sondern den, daß etwas Eigenes im Werden, daß diese Zeit mit ihrer besonderen Erfülltheit reif ist für eine völkische oder menschheitliche Entscheidung im Sinne der erzählenden Integration. Das hat E. G. Kolbenheyer mit seiner Paracelsus-Trilogie in hervorragender Weise geleistet. So wird seine „Zeit" mit ihrer Dichte zum Symbol für alle „erfüllten Zeiten" auch in unserem Völkerleben — hier noch besonders für solche Zeiten, in denen deutsches Wesen sich im Antrotzen gegen übermächtige Schicksale kraftvoll behauptet.

Alle poetisch gelungenen Darstellungen erfüllter, episch-dynamischer Zeiten als Rahmen und Grundlagen der Gesamthandlung aber sind um so wirksamer, je mehr sich die Dichte vor uns gliedert und sich aus ihren verschiedenen Aspekten zum Ganzen zusammenbaut. Das geschieht nicht nur in den „bevorzugten Punkten und Strecken", sondern am besten so, daß alle einzelnen Abschnitte, bis zu den einzelnen Schritten herunter, in ganz bestimmter, abgestufter, doch immer merklicher Weise Zeit — gleichsam in Ausströmungen des zeitlichen Gesamtcharakters — verdichtet werden. Wendepunkte der Lebensalter und Entscheidungsstunden im Dasein des einzelnen, der Gemeinschaft[1]), der Natur selbst[2]), ferner die Jahres- und Tageszeiten in ihrem Wechsel können für die zeitliche Verdichtung des Vorgangs fruchtbar gemacht werden. Im allgemeinen legt der Dichter hier selbstverständlich überlieferte Werte (z. B. des Frühlings, des Gewitters, des Todes) zugrunde, um sie nun mit seiner besonderen epischen Gestaltung zu durchdringen. Das „Mittelalter" wird für den Aufklärer des 18. Jahrhunderts eine andere „selbstverständliche" Silhouette haben als für den Romantiker, und noch Kleist wertet diesen Zeitpunkt anders als z. B. Novalis. An Goethes „Werther" konnten wir aber auch beobachten, daß der Dichter mehrere „übliche" Bewertungen wechseln lassen und der Überlieferung auch widersprechen darf (Darstellung des Herbstes). Auch durch den Kontrast gewinnt das Zeitmotiv an „Dichtigkeit" und zugleich an Mächtigkeit.

---

[1]) z. B. Krieg und Aufruhr in Kleists „Verlobung in St. Domingo".
[2]) z. B. ein tellurisches Ereignis in Kleists „Erdbeben in Chile".

Digitized by Google

Unser kurzer Überblick zeigte an der Hand der Beispiele, wie eng die drei Erscheinungsweisen der Zeit in der Erzählkunst zusammenhängen, wie sie immer aufeinander und zugleich miteinander auf den epischen Vorgang hinweisen: sowohl auf den Vorgang im allgemeinen (die Grundform aller erzählenden Gestaltung) wie jeweils auf das besondere Geschehen, das die erzählte Handlung hervortreibt. Zusammenfassend wird sich sagen lassen: je allgemeiner der behandelte Vorgang (oder die gerade im Mittelpunkt stehenden Teile des Geschehens) ist, je weniger Lokalfarbe er beansprucht, je mehr auch der ideale Gehalt die abenteuerlichen Züge an Bedeutung und Wirkungskraft überwiegt, um so mehr wird im allgemeinen die Längserstreckung vorherrschen. Ob sich das Geschehen in Jahren oder Stunden abspielt, ist mit dem Gegenstande selbst gegeben und für seine Art bezeichnend; aber der Dichter achtet wenig darauf, ob die „normale" Zeitdauer überschritten oder abgekürzt wird. Darum herrscht diese Art der Zeitgestaltung auch vor, wo der Vorgang ohne viel Rücksicht auf die Wirklichkeit und ihre Grenzen aus der Phantasie herausgesponnen wird. In solchen Fällen ist denn auch die Dichtigkeit der Zeit gering und wo sie merkbar wird, ist sie mehr „landläufig" als „besonders" behandelt.

Je näher wir den Ereignissen rücken, je kräftigere Eigenfarben und -töne wir ihnen abzugewinnen suchen, oder je stärker der Dichter die gegebenen Dinge und ihre landläufigen Ordnungen und Geltungen wandelt und umwertet, um so deutlicher erstreckt sich die Handlung in die beiden anderen Dimensionen. Fast unmerklich weicht (im Kreise unserer Beachtung) die Längsrichtung der mehr subjektiv empfundenen „Dauer", deren Behandlung selbst wieder eine Ordnung und zugleich eine Beurteilung der Teilvorgänge und ihrer Verknüpfungen bedeutet. Es liegt aber im Sinne epischer Anschaulichkeit, daß die verhältnismäßige (oder unverhältnismäßige) Dauer nicht einfach ausgesprochen wird; die Vortragsweise, z. B. die Erstreckung der Perioden, die Gleichförmigkeit des Tonfalls, die Wahl der Worte u. a. können viel davon andeuten. Das Hauptmittel aber, um z. B. Länge und Dauer anzudeuten, ist der jeweilige Grad der Dichtigkeit des Vorgangs.

Was sich „zeitlos" und gleichsam „in Ewigkeit" abspielt, wie die Erlösung der sündigen Menschheit bei Klopstock, das arbeitet freilich lieber mit ausdrücklicher Betonung der verstreichenden Zeiträume, wobei Erstreckung und Dauer zu einer höheren Einheit zusammengreifen und dem Vorgang seine ideale Würde geben.

Digitized by Google

Die große Ruhe des Epikers überwiegt hier. Sie unterstreicht den idealen Zusammenhang und übergeht das Vordergründig-Pragmatische, gefällt sich also nicht in der Verdichtung der ablaufenden Zeit. Umgekehrt verfährt der geschichtliche oder abenteuerliche Tatsachendichter, der den objektiven Verlauf als selbstverständlich voraussetzt und ihn kaum auswertet, dagegen die Dauer der einzelnen „Augenblicke" und des Ganzen mit ihrer Dichtigkeit verwebt. So spiegelt das Wechselverhältnis der drei Zeitdimensionen den Aufbau des epischen Vorgangs aus dem dreifachen Nexus in eigentümlicher Weise wider. In jeder großen epischen Dichtung läßt sich auch von hier aus auf die Organisation des Ganzen vorstoßen[1]).

Wir hatten schon wiederholt darauf hingewiesen, wie eng, nach Inhalt und Form, der epische Raum mit der Zeit zusammenhängt. Auch der dichterische Raum überhaupt ist ein ideales Gebilde, das sich bei jedem poetischen Erleben in unserer Phantasie mit der Zeit zugleich (als „Zeit-Raum") neu erzeugt und in jedem Falle anders dasteht. Für sich selbst hat der Raum kein Daseinsrecht, sondern besteht nur in bezug auf den Vorgang und auf die Handlung. Dennoch erlangt auch er in irgendeinem Grade jene Scheinexistenz, die alles Wirkliche als Bauglied der Dichtung erhält. Zwischen der allgemeinen, mehr erfüllten Raumeinfassung des Vorgangs und der eigentlichen Raumgestaltung vermitteln mancherlei Raumgebilde, die von der Einstellung und den besonderen Gestaltungsmitteln des Erzählers bestimmt sind. Durchweg muß die Raumbildung, als ein Stück epischen Geschehens und Werdens, zusammen mit der Zeit in ein „sprechendes" Verhältnis zu dem Vorgang, zu seiner „Welt" und zur Handlung gebracht

[1]) In irgendeiner Form ist jede der zeitlichen Dimensionen in jedem echten Erzählwerke vorhanden. Den fast gänzlichen Mangel der Dichtigkeit empfinden wir, gleich dem der sinnlichen Anschaulichkeit, auch als künstlerischen Mangel, z. B. gerade in Klopstocks „Messias". Auf der anderen Seite steht die gesuchte Überspringung der objektiven Zeit der Erstreckung, z. B. in Emil Belzners „Kolumbus vor der Landung" (1934). Unmittelbar vor der Landung in Amerika macht der Führer des Unternehmens auf eine Sekunde halt, um einen Rückblick auf sein ganzes Leben zu werfen. Seine Mannschaft hält mit ihm aus: fast 250 Seiten dauert die Wiedergabe des Sekundenerlebnisses! Dabei ist die (angebliche) Zusammendrängung der Begebnisse dichterisch nicht einmal genügend begründet.

Digitized by Google

werden, so daß wir die verschiedenen „Aspekte" einer und derselben Tatsache nur zum Zwecke der Untersuchung voneinander scheiden können. Darum erfordert die Darstellung des epischen Raumes jeweils andere Mittel als die des besonderen „Lokals". Sie erfolgt zumeist auf mittelbarem Wege: was in diesem Raum geschieht, strahlt dessen geheime epische Kräfte aus und wirkt damit auf unsere Seele; jeder neue Schritt der Handlung bedeutet eine Veränderung und zugleich eine Vertiefung unseres Raumbildes, von dem aus dann der Vorgang selbst wieder tiefer, reicher und vor allem anschaulicher und verständlicher wird.

Der geistige Raum, in dem sich z. B. das tragische Erlebnis in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" entfaltet, ist viel weiter, allgemeiner und bedeutender als die Summe der Stätten auf Seldwyler Gebiet, auf dem sich die Handlung abspielt. Schon der Titel „. . . auf dem Dorfe" weist auf einen charakterisierten Lebensraum höherer Art hin, der die alles beherrschenden Motive, das Zeitmaß, die innere Schwere und die letzte Richtung des Vorgangs in hohem Grade bestimmt. Dieser poetische Raum steht sogar in einem gewissen Gegensatze zu den sinnlich wahrnehmbaren Örtlichkeiten, die erst durch sprachliche Mittel, z. B. durch den Namen „Streitacker" in ihn eingebaut werden. Erst durch stete Beziehungen und Reibungen mit dem „Lokal" wird der Raum für uns wahrnehmbar, erfüllt er seine dichterische Aufgabe. Damit erhält auch er eine starke sinnliche Note, eine stärkere meist als die epische Zeit. Aber auch die Zeit, innerhalb deren der Vorgang von Kellers Novelle sich innerhalb einer Dorfgemeinschaft abspielt, ist eben eine Lebensspanne, für die ein bestimmter Lebensraum im höchsten Grade (vital) wichtig und (poetisch) bedeutsam ist. Noch stärker schließen sich Raum und Zeit in Goethes „Werther" zusammen. Was da über den Wechsel der Jahreszeiten gesagt, was an Episoden gebracht wird, leuchtet dichterisch erst auf, wenn wir es auf dem Hintergrunde des dörflichen Lokals mit seiner sinnbildlichen Raumbedeutung betrachten. Die Gegensätze von Dorf und Stadt, von Residenz und Amtsstadt spielen im Hintergrunde bedeutsam mit.

Wir können den dichterisch-epischen Raum in seiner Allgemeinheit wieder nach drei Dimensionen abschreiten, die an die drei Ausrichtungen der Zeit erinnern. Wir können sie als den bestimmten, den absoluten und den erfüllten Raum bezeichnen.

Jede dieser dichterisch-räumlichen Dimensionen hat wieder ihre besonderen Beziehungen zu dem Lokal, in dem die Handlung sich

Digitized by Google

abspielt. Dieses Lokal ist meistens in irgendeiner Weise bestimmt, z. B. durch gewisse Maße und Zahlen oder durch örtliche Angaben, Beschreibungen usw. Alle diese Angaben sind für die poetische Wirkung ohne Wert oder gar hinderlich, wenn sie nicht gleichsam durchsichtig werden und über sich hinausweisen in einen nicht mehr meßbaren oder sonst identifizierbaren, aber doch irgendwie „bestimmten" Raum. Dieser dichterische Spielraum der Handlung löst sich von dem allgemeinen Weltraum (auch von dem dichterisch erfaßten Lebensraum epischer Begebnisse) merklich ab, wölbt sich aber als eine Sphäre menschlicher Wirkungen um das bestimmte Lokal herum und gibt ihm seinen dichterischen Wert. Er offenbart also eine gewisse innere Unendlichkeit, die um so größer und fruchtbarer ist, je weniger scharf die Lokalangaben sind.

In einer Schauergeschichte von E. A. Poe: „Die Wasseruhr und das Pendel" erwacht das Opfer der spanischen Inquisition aus dem Schlummer, in den man es versenkt hat und beginnt seinen fürchterlichen Kerker zu mustern. „Der ganze Umfang der Mauern", lautet der Bericht „betrug nicht mehr als 25 Ellen. Für einige Minuten stürzte mich diese Wahrnehmung in eine Welt vergeblicher Unruhe; wirklich: vergeblicher, denn was konnte unwesentlicher sein, unter den furchtbaren Verhältnissen, als die Ausdehnung meines Kerkers? Aber meine Seele stürzte sich mit Begierde auf solche Kleinigkeiten." Die Enge des Gefängnisses wird hier zu einem Erlebnis oder doch zur Grundlage eines solchen. Wir sind aber damit schon bei dem erfüllten, belebten Raum angelangt. Das wird immer der Fall sein, wenn der gegebene Raum wirklich gemessen ist, wenn er nicht naiv hingenommen wird und wenn er mehr bedeuten soll als den angemessenen Luftraum, in dem sich eine Handlung von der und der Art, Farbe und Zeitausdehnung nach unseren allgemeinen Erfahrungen abspielen kann.

Natürlich kann in einer großen Erzählung der bestimmte Raum sich in bedeutsamer Weise ausdehnen und zusammenschließen. Die Homerische „Odyssee" spielt an sich in dem weiten Raume der Salzflut, wenn sie uns auch gelegentlich in die Ober- und selbst in die Unterwelt versetzt. Aber selbst der Olymp blickt immer auf die Meeresfläche mit ihren Inseln hin, und die Unterwelt ist wieder ein Stück Welt, das von dem Betrachter Odysseus aus seine Bedeutung erhält und das im übrigen wie ein Anhang zu der Teilwelt der Kirke erscheint. So ist jeder näher gekennzeichnete Raum immer nur eine Abwandlung des „Grundraumes", der auf den

Digitized by Google

Vorgang und seinen persönlichen Träger abgestimmt ist, wie z. B. die Welt des Meeres zwischen Troja und Ithaka vom Vorgang her nicht geographisch gesehen ist. Was wir einmal in diesem Raume erlebt haben, schwingt immer wieder mit, auch wenn sich die Handlung (etwa bei Kalypso, bei Kirke oder bei den Phaiaken) in engen und besonderen Lokal- und Raumverhältnissen abspielt. Der einmal bestimmte Platz bildet dann den weiteren Hintergrund jedes erfüllten Raumes. Diese Wirkung tritt um so sicherer ein, je stärker der Dichter den „bestimmten" Raum durchsichtig und hinter ihm den allgemein dichterisch-epischen Raum fühlbar macht, der freilich immer noch von unseren allgemeinen, meist inhalt- und geprägelosen Raumvorstellungen sich abhebt und auf der anderen Seite als eine Ausstrahlung unserer poetischen Einstellung zur Welt gestaltende Umrisse und besondere Wertbeziehungen erhält. Die Maße, mit denen wir diesen „absoluten Raum" zu messen pflegen, sind so allgemein und doch so vielsagend wie diejenigen, mit denen wir die „Dauer" der Handlungszeit andeuteten. Auch diese Raumbestimmungen wenden sich meist unmittelbar an unser Lebensgefühl und tragen ihre Wertnote.

„Weite" bis zur Unendlichkeit auf der einen und „Enge" bis zum Gefühl der beklemmenden Umschlossenheit auf der anderen Seite bezeichnen die Endpunkte dieser Skala. Unbewußt messen wir mit Odysseus die Ausdehnung des Meeres (d. h. seines Weges) wie die Enge der Landräume (d. h. seiner Gefängnisse) an der ungestümen Sehnsucht seiner Seele, die in die Ferne drängt und sich doch an einen kleinen Punkt der weiten Welt heftet. Auch sonst ist der absolute Raum im ganzen wie in seinen Teilen dem Vorgang und seinem inneren Erstreckungswillen durchaus „angemessen", eines hilft das andere verstehen.

Das letztere ist selbst dann der Fall, wenn ein merklicher Sinnwiderspruch zwischen Raum und Vorgang besteht, wie bei mancher humoristischen Erzählung. An sich hat die „Reise nach Konstantinopel" für Fritz Reuters Figuren sehr wenig Bedeutung oder höchstens die, daß sie aus den engen und „verbockten" Verhältnissen der Heimat einmal entfernt, auf eine weitere Plattform gestellt werden — um sich da erst recht nach ihrer Art zu geben. Die Fahrt nach Griechenland und an die Ostküste des Ägäischen Meeres läßt uns diese Kleinbürger im Hohlspiegel sehen; das paßt vortrefflich mit ihrer Verständnislosigkeit für den erfüllten Raum zusammen. („Was war's mit diesem Ithaka?")

Digitized by Google

Der „absolute Raum" steht jedenfalls bei echten Erzählern darum in engen und sprechenden Beziehungen zu dem Vorgang selbst, wie er in der Zeit vor uns verfließt: er bildet sich in und mit dem erzählten Strome der Ereignisse als deren Zeit-Raum im allgemeinsten Sinne. Alle Teilwirkungen, so verschieden sie sein mögen, ragen über sich selbst hinaus in den Raum und schließen sich damit wieder, unter dem Einfluß unserer Gesamtstimmung, zu einer höheren Einheit zusammen. So wird der absolute Raum zum eigentlichen Träger der epischen Atmosphäre. Natürlich ist auch dieser geheimnisvolle „Dunstkreis" abhängig von der scharf bestimmten kleinen Welt oder dem Weltteil, um den er sich herumwölbt. Die mehr oder weniger scharf bezeichneten „Lokalwerte", z. B. des ägäischen Meeres oder der Insel Ithaka erhalten ja schon durch die epische Behandlung eine gewisse Allgemeinheit. In den dichterisch-absoluten Raum gehen sie ein, indem diese atmosphärischen Werte sich entwickeln, etwa mit der Richtung auf „Meer" oder „kahles Felseneiland". Gleichzeitig quellen dann menschliche Werte auf, die mit dem atmosphärischen Raum als möglich gegeben sind; z. B. erscheint das Meer als „trügerische Salzflut" oder als Lebensraum kampfgewohnter, wetterharter Männer, vielleicht auch rücksichtsloser Piraten; oder die Insel als ärmliche und doch unsäglich teure „Heimat". Diese atmosphärischen Werte treten nun wieder in die engsten Beziehungen zu dem epischen Vorgang selbst, etwa als Lebensraum und Hochziel des irrenden Odysseus. In eben dieser Atmosphäre entfalten alle Figuren, alle Teilbegebnisse, alle sprachlichen und örtlichen Gebilde ihre geheimnisvollen Auswirkungen menschlicher Art, die für die poetische Lebensgestaltung vor allem in Betracht kommen.

Der absolute Raum würde nicht „greifbar" und wirksam werden, wenn er nicht, wie jeder andere Grundbestandteil der Dichtung, sein eigenes geistig-sinnliches Anschauungsgepräge erhielte. Der Raum muß erfüllt sein und streckenweise durch diese Erfülltheit auf uns wirken. Er setzt sich dann, besonders in größeren Gebilden, aus unzähligen erfüllten, d. h. scharf umrissenen, anschaulich und gefühlsmäßig bestimmten Raumteilen zusammen, die wieder untereinander durch Folge, Gegensatz und Gleichlauf dauernd Verbindungen eingehen und über sich selbst auf immer größere Einheiten hinausweisen, zuletzt auf eine ganze erfüllte Welt. Es ist einleuchtend, daß es bei dieser konkreten Raumbestimmung nicht



Digitized by Google

auf sinnliche Anschaulichkeit und Überzeugungskraft im gewöhnlichen Sinne ankommt. Auch der erfüllte Raum ist Sinn- und Wertträger und wendet sich durch das Gefühl an unsere innere Teilnahme. Natürlich muß der Dichter an gewisse feststehende Wertungen anknüpfen; er kann unmöglich sein „Lokal" aus den letzten Elementen selbständig aufbauen. Freilich besteht dann sehr leicht die Gefahr, daß er „Literatur" oder sonstige „Konvention" vorträgt.

Ein Erzähler wie Th. Fontane, der in seinen Ortsangaben so gern mit schlagkräftigen Vokabeln arbeitet, wie z. B. Markusplatz von Venedig, Zehnpfundhotel in Thale usw., kann damit zweifellos den Lebensraum seiner Figuren bezeichnen. Er schreibt für bestimmte gesellschaftliche Kreise, die den genannten Ort „kennen" und seinen Namen mit gewissen herkömmlichen Gefühls- und Bedeutungsvorstellungen zu verbinden pflegen. An diese Wertungen läßt sich dann leicht anknüpfen — vielleicht nur zu leicht. Denn die atmosphärische Auffassung der Gesellschaft erweist sich bei näherem Zusehen als dünn, widerspruchsvoll und oberflächlich. Wenn der Dichter nicht die Phantasie des Lesers in ganz bestimmte Richtung lenkt, so bleiben Mißverständnisse nicht aus. Und sie können am wenigsten vermieden werden durch eine bei Fontane nicht seltene bädekermäßige Genauigkeit, die den erfüllten Raum dauernd mit dem real-empirischen und mit einem nur zu gut meßbaren verwechselt[1]).

Der erfüllte Raum wirkt eben dichterisch nur dann, wenn er auf besondere Weise erfaßt und mit epischen Energien geladen ist und dauernd über sich hinausweist. Zwischen der Atmosphäre und dem eigentlichen „Lokal" vermittelt dann schon rein gegenständlich das „Milieu", das dem Lokal einen tieferen Hintergrund und dem erfüllten Raum seine umfassende Anschauung verleiht, indem es sich vor uns entwickelt.

Wir nehmen von Anfang an in einzelnen Szenen und sonstigen Teilgebilden epische Wirkungen wahr, die über das dargestellte Lokal, sogar über das Milieu, in dem sich das Geschehene abspielt und über den Kreis der beteiligten Personen „irgendwohin" streben und doch in einer übertragen-räumlichen Weise an das Begebnis und seine Stätte verhaftet bleiben. Die unmittelbaren Anschauungswerte der Darstellung selbst weisen gleichsam über

[1]) Vgl. im übrigen Max Tau, Epische Gestaltung, Bd. 1, Landschafts- und Ortsdarstellung bei Th. Fontane (1928).

Digitized by Google

ihre nächste Sphäre hinaus und lassen sinnbildlich höhere Lokalisierungen ahnen: In dem und dem Raum muß es immer so und so hergehen; da lassen sich Ereignisse von einer gewissen Stimmungsnote und Bedeutungsschwere erwarten. Die dichterische Behandlung vermittelt uns Erwartungen von allgemeinerer und doch „bestimmterer" Art als die Beziehung auf eine einzelne, scharf „identifizierte" Lokalität. Natürlich kann der Dichter auch das Milieu und damit die Atmosphäre eines bekannten Weltgefühls vor uns lebendig machen und für seine besonderen Zwecke durch leise Verschiebungen und eingestreute Betonungen „herrichten". Aber unbedingt notwendig sind dafür die „bekannten" Namen nicht, so wenig wie im Drama. Schiller kennzeichnet die gewitterschwere Landschaft des Vierwaldstätter Sees am Anfang des „Wilhelm Tell" mit einer ganzen Reihe fremdartiger, doch geheimnisvoll-vielsagender „Vokabeln". Aber durch ihre dichterische Behandlung und in ihrem Zusammengreifen verraten sie uns mehr als eine noch so realistische Schilderung.

Ganz ohne bekannte Ortsnamen behilft sich z. B. Goethe in seinen Romanen und doch ist alles so „bestimmt"! In Mariannes Zimmer am Anfang der „Lehrjahre" duftet es nach einem künstlerischen Zigeunertum; Wilhelm atmet diesen Duft begierig ein, ihm erscheint er wie die Vorahnung einer höheren Welt. Die ironische Behandlung durch den Dichter läßt uns freilich seine künftigen Enttäuschungen vorwegnehmen und zeigt uns die Figur der jungen Schauspielerin und ihren ganzen Lebenskreis zugleich in einer gerechten, anmutenden, doch nichts weniger als idealisierenden Beleuchtung.

Schauspieler-, Adels- und Logenwelt in Goethes Roman, um nur die hervorstechendsten Milieugebilde zu nennen, weisen durchweg (über ihre lokalen Ausprägungen im einzelnen hinaus) auf ganze menschheitliche Lebenskreise hin; sie alle sind in der Welt des 18. Jahrhunderts verwurzelt und darin eingeschlossen, bezeichnen aber sehr verschiedene Schichten dieser Welt unter dem Bilde von geistigen Wirkungsräumen.

Dieser eigentümliche Vorgang hängt mit der „Transparenz" und mit der Wechselbeziehung aller epischen Motive und Darstellungselemente zusammen, deren jedes über sich selbst und seine nächste, sinnfällige Erscheinung und seine engere Bedeutung hinausweist: zunächst in die „gegebenen" natürlichen, geschichtlichen und geistigen, weiterhin in die von uns geahnten und geforderten Ord-



Digitized by Google

nungen der epischen „Welt", also eines organisierten, gegliederten und geschichteten, allumfassenden und doch irgendwie charakterisierten Raumes. Insofern alle Einzelheiten irgendwie in diesen Raum hineinragen, haben sie wieder die starke Neigung, ihn auch auszufüllen, ihn zu erweitern und mit Hilfe besonderer Darstellungselemente poetisch-anschaulich zu „gestalten". Dieses Ineinandergreifen wird ermöglicht dadurch, daß jeder Grundbestandteil gewisse zentrale und peripherische Werte enthält, die abwechselnd hervortreten; oder daß, je nach dem Gebrauch, die eine Gruppe von gleichwertigen Elementen in den Mittelpunkt, die andere an den Umkreis tritt, wie wir es schon bei den Motiven der vordergründigen Handlung feststellten. Die jeweiligen Rand- und Nebenbeziehungen sind es, die auf bestimmten Ebenen das Verwandte (wozu auch das Gegensätzliche gehört) an sich locken, um sich mit ihm zu einheitlicher Wirkung zu verschmelzen.

Don Quixotes Kampf mit den Windmühlen ist an sich ein läppisches Motiv, der Irrtum des Ritters ist zunächst pathologisch und alles andere als poetisch. Aber der Wahn des Ritters ist ja nur Sinnbild eines verirrten höheren Strebens, das in reiner Form auf dieser Welt keinen Raum fände. Vielmehr baut sich der Ritter Schritt für Schritt einen phantastischen Raum auf, in dem er lebt. Dieser webt sich für uns mit der „gemeinen" Welt seiner Umgebung zusammen zu der widersprüchlichen Atmosphäre des damaligen Spaniens (der Dichter meint aber: der gegebenen Welt überhaupt), in der — von spielerischen Episoden abgesehen — gar nichts Edles gedeiht, in der nur Verstiegenheit und Blödheit, Wahn und Niedertracht sich bekämpfen. Zwischen dem Ritter und den Gaunern vermittelt der gutmütige Einfaltspinsel Sancho Pansa; nur der Narr „hat recht" und das gibt der epischen Atmosphäre des Cervantes ihre besondere, sarkastische Note. Wir verstehen den ganzen Vorgang erst im Lichte jener geheimen atmosphärischen Raumwirkung, die alles Einzelne verallgemeinert, alles Zufällige verwesentlicht, alles Feste durchscheinend macht und hinter allem Sinnlichen in immer wachsendem Maße geistige Werte aufleuchten läßt. So erweist sich der Raum, im Bunde mit der erfüllten „Zeitlichkeit", als eines der stärksten Mittel zur Umgestaltung der Handlung in einen dichterisch-epischen Vorgang.

Digitized by Google

## § 4. DIE EPISCHEN FIGUREN

In dem epischen Raume mit seiner reichen Schichtung und seiner geheimnisvollen Erfülltheit bewegen sich lebendige Wesen; Dämonen, auch Tiere und Pflanzen, vor allem aber Menschen, — oft ganz schlichte Leute, die uns doch mehr vom Menschentum verraten, und die uns mit ihren Schicksalen oft näher angehen als noch so hochragende Gestalten, denen wir im Leben oder in der Geschichte begegnen. Sie haben ihre Hintergründe und scheinen dadurch mit ihrer Umgebung in viel reicheren und tieferen Beziehungen zu stehen als wir es im Leben gewohnt sind. So täten wir ihnen (und dem Dichter!) unrecht, wenn wir sie einfach nach Menschenweise mit den Augen der Erfahrung oder der Wissenschaft ansehen wollten. Sie sind auch keine ausgeklügelten Musterbilder oder verkörperte Begriffe von menschlichen Typen — wenigstens nicht in echter erzählender Dichtung. Sie haben viel mehr Blut als alle Abstraktionen und viel mehr Bedeutung als alles bloß Sinnliche. Mit dem Begriff des „Charakters" und der „Persönlichkeit" können wir uns ihnen nähern. Aber wir versperren uns selbst den Blick für ihren eigenen Wert; wir stumpfen eher unser „Verständnis" ab, wenn wir sie den Sätzen irgendeiner normierenden oder beschreibenden Charakterkunde unterwerfen und danach beurteilen und durchdringen wollen. So dürfte es sich empfehlen, für sie den Ausdruck „Figuren" zu brauchen, und es schadet nicht, wenn uns dabei einfällt, daß der epische Dichter mit ihnen „spielt". Ein wenig erinnert der epische Raum doch immer an ein Schachbrett.

Wir fragen hier zunächst nach dem inneren Aufbau der Figuren selbst und nach der epischen Gestaltung ihrer nächsten Lebensbeziehungen. Die Verbundenheit des epischen Menschen mit seiner weiteren, unpersönlich-massenhaften oder gesellschaftlichen Lebensgemeinschaft wird zweckmäßig mit der seiner dinglichen Umwelt im nächsten Abschnitt gemustert. Freilich reißen wir die epische Figur damit aus ihrer natürlichen Wechselwirkung mit der „Welt" heraus, deren wir uns wenigstens nebenher stets erinnern müssen. Denn nur eine besondere Ausprägung dieses Wirkungsverhältnisses besteht ja zwischen dem epischen Helden und seinen menschlichen Mitspielern, nur eine weitere zwischen den ichbewußten Schichten der „Persönlichkeit" und den dunklen Gründen, aus denen dauernd ihr Leben quillt. Das Epos sucht, anders als das Drama, den Menschen gern in seiner ursprünglichen

Digitized by Google

Verbundenheit und Wechselwirkung mit dem Noch-Nicht- (oder Nicht-Mehr-) Menschlichen drinnen und draußen auf. Die Erzählung steigt dann in den tiefsten Lebensgrund des Menschen hinab, erinnert ihn an seine Urbedingtheit und weist ihn auf seine ursprüngliche Kraftquelle hin. Freilich muß der Dichter auch alle diese tiefsten Beziehungen und ihre Spiegelungen und Ausstrahlungen in höheren Lagen stets auf irgendeine „besondere" Art gestalten, die wieder mit der Menschenauffassung seines Volkes und seiner Zeit zusammenhängt. So hat z. B. der europäische Roman in der jüngsten Zeit an dem furchtbaren Verfall der Kulturmenschheit teilgenommen, der sich weniger in der völligen Verschüttung als in der Verfälschung jener Urquellen des Menschentums zeigte — nicht zum Vorteil der dichterischen Durchdringung des Lebens.

Die Grundformen der epischen Figurendarstellung ergeben sich aus der Seelenhaltung des erzählenden und aus der Allverwobenheit des episch dargestellten Menschen. Schon der eigentümliche Standort des Erzählers außerhalb und doch nahe bei den Vorgängen, zwischen Selbstbehauptung und Hingebung; weiter sein steter Wechsel des Blickpunktes, der ihn auch die einzelne Figur bald allein, bald in ihrer menschlichen und dinglichen Umgebung, bald mehr von außen, bald mehr von innen betrachten läßt — alles weist darauf hin, daß der Erzähler den Menschen umkreist und die letzten Wurzeln seines Handelns, die reinsten Formen seiner urbedingten Lebensverbundenheit aufzudecken sucht. Die Erzählkunst erfaßt in der Gestalt ihres „Helden" grundsätzlich den ganzen Menschen in seiner Welt; sie verfolgt ihn in allen seinen Beziehungen zu anderen Menschen und zum Schicksal und bemüht sich um den ganzen Reichtum seiner Innerlichkeit, den er in der Fülle seiner Lebensäußerungen allmählich herauskehren muß. Sie erfaßt ihn danach mit starken Gradunterschieden der inneren Entfaltung, doch fast immer als ein vielfach geschichtetes Wesen, bei dem bestimmte Wertsetzungen, Neigungen und Bejahungen im Hinblick auf bestimmte Flächen und Gründe der äußeren Welt zu Einheiten zusammentreten und ihr Eigenleben gewinnen, ohne darum den Zusammenhang mit dem Ganzen zu verlieren. Grundsätzlich kann sich unter den Händen des epischen Dichters schlechterdings alles in poetisches Gold verwandeln. Das geschieht aber nicht durch Schönfärberei oder durch den verführerischen Zauber der Form. Laszive Erzählungen der Rokokozeit wie Heinses „Kirschen" lassen uns

Digitized by Google

heute ästhetisch und menschlich kalt, wenn sie noch so ausgesucht „delikat" vorgetragen sind. (Wie anders Rokokofigürchen aus Porzellan, die sich an den Gesichtssinn wenden!) Der Dichter adelt, was er berührt, indem er es dauernd mit höheren Werten in durchsichtige Verbindung setzt, indem er die verschiedenen Schichten immer wieder auf andere und zuletzt auf einen übergeordneten Organismus von geistiger Bedeutung und von hoher Lebensfülle, wenn auch nicht von moralischer Musterhaftigkeit bezieht. In diesem Sinne baut er die Hauptfiguren aus und gruppiert er die Gestalten höheren und niederen Ranges untereinander.

In echter Erzählkunst weisen also die höchsten Ausstrahlungen des Menschlichen immer noch auf die ursprünglichsten Regungen und Bindungen des Menschen zurück; auch die vor allem Ich-Bewußtsein liegenden und selbst die vormenschlichen, z. B. pflanzlich-tierischen Lebensformen brauchen dabei nicht bloß als Gleichnisse zu dienen. So weit der Menschengeist betrachtend bis zu ihnen vorzudringen vermag, wird er immer wieder ein Urverwandtes darin erblicken. So hängt es wohl auch wieder mit dem stärkeren Bewußtwerden und der höheren Bewertung des Irrationalen in unserer Zeit zusammen, daß sich eine neue Blüte der Tiererzählung bei uns entfaltet hat, als deren Vertreter wir hier nur den Deutschen Hermann Löns und den Dänen Svend Fleuron nennen wollen. Beide Dichter dringen weit über die alte Tierfabel und Tierdichtung hinaus, deren Träger doch nur maskierte Menschen waren. Die neue Tiergeschichte lebt von der idyllisch-heroischen (manchmal auch sentimentalen) Abneigung gegen die Stadt, gegen alle engbürgerlichen Bindungen und endlich gegen den Menschen selbst[1]). Dennoch kommt der Dichter um den Menschen nicht herum; er könnte seine Tiere nicht „verstehen", wenn er nicht seine eigene Sehnsucht nach einem Leben aus letzten, unmittelbaren Tiefen bei ihnen verwirklicht fände. In dem packenden Buch „Strix der Uhu" von Fleuron übt ja nicht das Tierisch-Abenteuerliche, sondern die menschliche Tiefenbeziehung den stärksten Zauber aus. Ältestes Menschentum, wie das schweifende Räuber- und Jägerwesen (als Vorstufe des kriegerischen Heldentums) wacht in uns auf. In unseren Tagen, wo der „Geist" sich

[1]) Ein beachtenswerter Versuch, das gesamte Natur- und das Menschenleben der niederdeutschen Landschaft miteinander zu verschmelzen, ist Hermann Kriegers „Höllenmühle, ein Roman von Menschen und Tieren" (1928).

Digitized by Google

selbst seiner Problematik bewußt wird und den Blick auf die von ihm überwundenen Stadien des „Lebens" und der „Seele" zurücklenkt, wird uns das Tier bedeutsam, wenn es nur mit der äußersten Treue im Sinnhaft-Wesentlichen dargestellt wird. Was der Dichter da an Planen, Erinnerungen und Entscheidungen bringen muß, um überhaupt eine Handlung zustande zu bringen, das bestimmt vom Rande her den „realen" und zugleich den „idealen" Nexus. Innerhalb dieses Rahmens aber kreuzen sich die wesensgestaltenden Kräfte aus den urältesten Umweltgemeinschaften biologischer Art[1]), aus dem Reiche des Instinktiven, aus jener Sphäre des unbedingten, wenn auch dumpfen Wohnens in sich selbst, das jeden Augenblick mit dem Tode zu tun hat, aber frei ist von aller Todesfurcht und von allem Streben nach einer Behaglichkeit, die über die nächsten Lebensbedürfnisse der Art hinausgeht. Das alles umfassen wir mit einer Art von wildem Heimweh, je stärker sich die Zerstörung der Natur in der „Zivilisation" bemerkbar macht.

So steht das Aufkommen der Tiergeschichte in gewissem Zusammenhange mit dem Eindringen der „Unterwelt" in die Erzählungskunst der letzten zehn Jahre. Aber nur unter der Machtwirkung gehässiger Tendenz konnten diese Vorgänge des dunklen Bereichs als selbstwertig-episches Menschentum aufgefaßt werden, das einer Selbsterfüllung zudrängt. Wo das Ganoventum heroisiert wird, geschieht es immer mit schlechtem Gewissen oder mit einem hämischen Hinschielen auf die „Anderen", d. h. ohne die künstlerische Freiheit, die nun einmal der Mutterboden echter Kunst ist. Bei den Lesern ist die Wirkung gemischt aus Sentimentalität und frivoler Sensationslust, die in dem Vorgeschmack des eigenen Untergangs einen verruchten Kitzel empfindet. Bücher wie Döblins „Alexanderplatz", die ihren Helden mehr sentimental ansehen, richten sich selbst durch seine untermenschliche Bedeutungslosigkeit.

Wir mußten den Umweg über die Tiergeschichten nehmen, um zu zeigen, daß wir es in der Erzählkunst nicht nur und nicht notwendig mit ausgereiften Persönlichkeiten auf der Höhe des Lebens, mit „Charakteren" in der wertbetonten Bedeutung des Wortes oder mit menschlichen Vorbildern zu tun haben. Wilhelm Meister, Der grüne Heinrich, David Copperfield u. v. a., sie sind keine „großen" Menschen; sie haben so wenig stürmische Willenskraft, daß sie im Drama unmöglich wären; sie haben auch keine überragende Intelligenz, sie haben meist wenig Schöpferkraft in sich und nicht einmal ein sehr scharf umrissenes ethisches Profil. Oft

[1]) Auch der Geisteswissenschaftler schöpft reiche Anregung aus dem prächtigen Büchlein von J. v. Uexküll, Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen (1934).

Digitized by Google

genug erscheinen sie als Vertreter einer liebenswürdigen menschlichen Mittelmäßigkeit. Gewiß, der Homerische Achilleus überragt alles durch sein strahlendes Heldentum wie durch die Stärke seines Trotzes und die Furchtbarkeit seines Hasses. Dennoch wäre es schwer, die oft widersprechenden Züge seines Wesens zu einer geschlossenen, in ihrem Kreise einzigen „Persönlichkeit" zu vereinigen, deren Gestalt geheime Sehnsüchte unseres Menschentums erfüllte. Er ist nicht „anders", nur reicher als die anderen, vor allem an solchen Zügen, die ihn zur heftigen Auseinandersetzung mit der Außenwelt und selbst mit dem Schicksal befähigen[1]). Sein Bild ist vom „realen Nexus" her bestimmt, nicht umgekehrt. Die einzelnen „Momente" sind nur durch die vordergründige Handlung in einen gewissen Zusammenhang gebracht. Am Schlusse steht der Held, belastet und geschmückt mit seiner ganzen Vergangenheit, als ein ziemlich komplexer Typus, doch kaum als gerundetes Bild ionischen Heldentums, noch weniger als heroisches Individuum vor uns, das sich „identifizieren" ließe. Eine „Charakteristik" von ihm zu geben, die über Allgemeinheiten hinauskäme, möchte schwer sein. Nicht anders steht es mit Odysseus, dem tapferen und zähen, aber noch mehr verschlagenen und listenreichen Abenteuerer, der doch wieder sehr adlige und sehr königliche Züge entwickelt, je nachdem es die epische Situation erfordert. Er ist der vielseitig-hervorragende Mensch, der unter den schwierigsten Verhältnissen den Weg zum Siege findet, der sich wie Achilleus in jeder Lebenslage sehr heldenhaft „beträgt". List dort, Kraft hier, beides bis ins Mythische übersteigert, geben die charakteristische Note her, aber durchaus unter der Oberherrlichkeit der heldisch-epischen Gestaltung. Man hat neuerdings gezeigt, daß die individualistische Menschendarstellung des Impressionismus eine starke seelische Passivität in sich schloß[2]). Damit wurde die epische Wirkung geschädigt, weil dem Helden die notwendige „Offenheit" gegen Welt und Schicksal fehlt.

In der echten Erzählung strahlt die Hauptfigur, über ihren greifbar-sinnlichen Gestaltungskern hinweg, gewisse Energien

[1]) Schiller teilt Körner (unter dem 2. Juni 1795) eine wichtige Bemerkung Goethes mit: „Der Roman fordert Gesinnungen und Begebenheiten, das Drama Charakter und Tat". Die mangelnde „Idendifizierbarkeit" der epischen Figuren zeigt sich oft in ihrer typischen Benennung: „Wilhelm Meister", der „grüne Heinrich" usw.

[2]) H. P. Johannsen, Die seelische Passivität im Roman usw. (Kieler Diss. 1933).

Digitized by Google

aus, die sich innerhalb ihres episch erfüllten Lebensraumes entladen. Die eigentümliche Bereitschaft für episches Erleben macht Goethes Wilhelm Meister zur rechten Heldenfigur eines Entwicklungsromanes. Er will keine Eroberung machen, auf die eine entschiedene Richtung seines Wesens hinwiese; er ist weniger stark an Willen und hat weniger ausgesprochenes Profil als die meisten dramatischen Helden, aber er ist dafür reicher und spricht viel größere Breiten unserer Menschennatur an als irgendeine tragische Person. Er ist aber auch keine bloße Reagenzfigur, um die Gott und Teufel streiten mögen (wie in einem mittelalterlichen Drama), und keine nur repräsentative Gestalt, wie die Könige der mittelalterlichen Heldendichtungen (Dietrich von Bern, Karl der Große, Artus usw.), die lieber andere statt ihrer in den Kampf schicken, die aber auch außerhalb der eigentlich epischen Kraftwirkung bleiben. Wilhelm verkörpert immer noch die stärksten epischen Energien im ganzen Roman und das um so mehr, als er von einer dumpfen „Werdelust" getrieben wird, aber nichts Bestimmtes will und sich eher von den anderen mitnehmen läßt, die mehr „wollen", aber weniger „sind" und „werden" als er. In dem „realen Nexus" wirken Held, Umgebung und Schicksal sinnvoll zusammen, aber er wird nicht aus der Seele des Individuums herausgesponnen. Gerade das „unbestimmte" Streben Wilhelms, das ahnungsloser Weise in „Integration" übergeht und das wir kaum einen „Willen zu sich selbst" nennen könnten, zeugt von der ungeheueren Sicherheit des epischen Zugriffs, wodurch Goethe mit einem Schlage über alle frühere Erzählkunst des 18. Jahrhunderts hinausdringt, auch über seinen „Werther". Dieser sentimentale Held mit seiner ungeheueren Verkrampftheit in ein Ziel ist doch im tiefsten Grunde mehr von dramatisch-tragischer Art; die innere Form und die Feinheit dieser Vorgänge widersprach ja auch dem eigentlichen Erzähltone der dritten Person. Im „Wilhelm Meister" aber zeichnet der Dichter gleichsam einen „Homunkulus" von einer nicht grenzenlosen, aber weitläufig lockeren Bestimmbarkeit, der seine Linie mit nachtwandlerischer Sicherheit verfolgt. Die Linie dieser „Entwicklung" ist nicht einmal durch eine inhaltliche, bestimmte Neigung bezeichnet; sie bricht sich in zahllosen „falschen Tendenzen", die hier wie im „Faust" die eigentlich bewegenden Kräfte sind und insgeheim alle auf die Selbsterfüllung des deutschen bürgerlichen Menschen ausgehen. Nur im pragmatischen Zusammenhang blitzt das „Individuelle",

Digitized by Google

auf, was unaussprechlich und im Grunde von jeder positiven Zielsetzung ausgeschlossen bleibt. So läßt sich auch das „Individuum" Wilhelm Meister so gut wie gar nicht fest bestimmen oder in feste charakterologische Gruppen einordnen. Wilhelm ist stärker im Versuchen als im Festhalten, im Verneinen als im Bejahen, im Halben als im Ganzen, soweit bestimmte irdische Gegebenheiten oder benennbare Ziele in Betracht kommen. Mehr unbewußt reiht er sich in größere Zusammenhänge ein und entfaltet die ihnen gemäße Schichten seiner Seele, die aber wieder mehr dem bürgerlichen Menschen überhaupt angehören. Der Einzelmensch Wilhelm Meister scheint oft wie ein Kind mit großen, weit geöffneten Augen in die Welt zu schauen, bald dieses bald jenes zu betasten und zu erproben, ohne daß er sich seines Suchens recht bewußt würde. Selbst das „tätige Leben", das er nachher ergreift, liegt wie eine große fremde Welt voller Möglichkeiten und Verlegenheiten vor ihm ausgebreitet, und sein Beruf als Wundarzt müßte ärmlich erscheinen gegenüber aller aufgewandten Mühe, wenn er nicht symbolisch den Punkt darstellte, von dem aus er sich seine Welt immer erobern wird: nach dem er gleichsam „über sich selbst" hinausgewachsen ist in den epischen Lebensraum, an dem doch seine Person ständig mitbauen half. Einen Schritt weiter und wir langen bei Goethe selbst an, der alles als „Spiel" nimmt und sich nur um die „Bildung" der eigenen überindividuellen, doch an Lebensbeziehungen überreichen Person bemüht.

So hoch darf Wilhelm Meister nicht steigen. Es gilt in gewissem Sinne von allen epischen Helden, was H. Stehrs Gerbermeister aus seinem Familiennamen herausliest: Vor Gott sind die Menschen alle keine „Macher", sondern nur „Mächler". Das hängt mit der starken, unergründlichen Wirksamkeit des Schicksals im epischen Raume zusammen. Nur liegt in Stehrs bislang letztem Werke, der Mächler-Trilogie, das Verhältnis anders als im „Wilhelm Meister". Nathanael Mächler ist, rein irdisch angesehen, Herr seiner selbst und seines Lebensweges, bringt es mit eiserner Energie zu einer sicheren Lebensstellung und zur Führerschaft im Gemeinwesen. Aber das alles ist im Grunde wesenlos, und seine auf das Recht begründete Selbstgerechtigkeit leidet zuletzt elenden Schiffbruch. Der „empirische" Nathanael ließe sich zur Not „charakterologisch" beschreiben — aber was hätten wir davon? Diese Seite ist nicht die wesentliche in ihm. Über alle „differentielle Psychologie" hinaus ragt seine unausgesprochene Innerlichkeit, dieses

Digitized by Google

Ringen zwischen dem „achtsamen, kritischen In-die-Welt-Sehen" und einem „lauschenden In-sich-Versinken", das Erbteil seiner Vorfahren von den böhmischen Brüdern her. Und das Dunkle, Schicksalsmäßige, wohinein seine Seele sich immer wieder stürzen möchte, wird dem „aufgeklärten", gotttüberlegenen Manne immer wieder zur dämonischen Verlockung, Verirrung und Verschuldung und treibt ihn endlich auf den Weg der „Gnade", worin er sich selbst vollendet. Ähnlich findet dann sein Sohn Jochen (in den „Nachkommen") auf der Höhe seiner Laufbahn „sich selbst": nicht in dem eng umzirkten äußeren Kreis seines Lebens, sondern in der völligen Hingabe an den Geist der Mutter, der in ihm wirkt, über alle bloße Erbbestimmtheit hinaus.

Ähnlich steht es mit Wolframs Parzival, der als Kind nach dem abenteuerlichen Hof des Königs Artus strebt und als Mann die Krone des Grals erwirbt; oder mit Grimmelshausens „Abenteuerlichem Simplizissimus", der nach unsäglichen Versuchen und Verirrungen in die Einsiedelei zurückkehrt, aus der er stammt, und der nun von einem engsten Kreise aus sein Universum erobert. Eine durchaus epische Figur in diesem Sinne ist Leo Tolstoj, der Eremit von Jasnaja Poljana und vielleicht noch in stärkerem Maße Fedor Dostojewski, der kränkelnde, verfolgte, im Leben ratlose Mensch, der sich eine Welt der stärksten religiösen Durchdringung auf Kosten der kosmischen Orientierung aufbaut. Mit wunderbaren Brechungen kehrt die epische Seele der großen Russen in ihren Erzählungen wieder. Selbst ihre ungeheuere Einseitigkeit gehört zu der Wesenheit des epischen Helden, der ja immer ein großer Phantasiemensch und ein sehr schwacher Führer ins Leben ist. Wir sehen durchweg, daß epische Helden viel weniger durch positive Bejahungen als durch freie und doch zwangsläufige, unberechenbare Abschließungen und Selbsteinschränkungen hervorragen. Was sie kennzeichnet, ist vor allem eine gewisse Besessenheit in der Verfolgung unaussprechbarer oder mißverstandener Ziele. Darin beruht ihre bezaubernde Wirkung auf den gewöhnlichen Menschen, der in lauter irdischen Rücksichten und lauter empirischen Setzungen sich verzehrt; darin auch die Bedeutung der Erzählkunst für unsere Zeit: aber nur als Ergänzung des wirklichen Lebens und als Flugbrett, von dem immer mit neuem Vertrauen die Reise in das unbekannte Land des Lebens gewagt werden muß.

Anmerkung. Was wir hier als epische Allgemeinheit der Figurenzeichnung zu entwickeln versuchten, berührt sich eng mit dem, was

Digitized by Google

neuerdings Cl. Lugowski[1]) als das „Mythische Analogon" bezeichnet und als die Voraussetzung und Grundlage der älteren Erzählkunst nachgewiesen hat. Dieser Überrest uralt-mythischer Auffassung begreift alles, was wir als idealen Hintergrund der epischen Darstellung ansprechen können und was mit „realer, gelebter, konkreter Totalität korrespondiert" (Lugowski S. 201). Solcher Totalität, im Gegensatz zu einer fetzenweisen, chaotischen Darstellung der Wirklichkeit, würde unser „realer Zusammenhang" entsprechen. Er kündigt sich in der Darstellung des Helden an durch gewisse „wiederkehrende" Züge, die leitmotivartig sein Handeln bestimmen, auch wohl durch dauernde Grundhaltungen (wie den Zorn des Achilleus oder das Heimweh des Odysseus) oder durch bewußte Zielsetzungen von besonderer Art, die seine Kraft auf lange Zeit oder während der ganzen Erzählung festlegen (vgl. die Karls- und Alexanderromane). Aber auch diese Ziele bringen ihre hohen, die Wirklichkeit übersteigenden, gleichsam atmosphärischen Werte mit und zerfallen, sobald der Held über den „komplexen Typus" hinaus „individualisiert" wird. Die „Komplexion" ist ja auch keine Durchbrechung durch einmalige, auffallende Züge, die wir einfach als gegeben hinnehmen müßten, um mit ihnen zu arbeiten, ohne sie zu verstehen (ähnlich wie bei den „Menschen mit den wunderbaren Eigenschaften" im Märchen). Vielmehr webt sie sich wieder aus menschlichen Allgemeinheiten zusammen, und die an sich „neue" und vielleicht „überraschende" Verbindung dieser Schichten ist wieder etwas, das wir nachher bejahen müssen, weil wir alle auf solche Möglichkeiten der inneren Bereicherung irgendwie angelegt sind und weil uns ihre Wahrnehmung bedrückt. Lugowski betont mit vollem Rechte, daß wir, je tiefer unsere Einsicht in das Wesen der Erzählkunst eindringt, um so mehr auf „allgemeine" Darstellung dieser Art stoßen werden, wo wir rein Individuelles wahrzunehmen glaubten: „Viele, darunter sehr späte Dichtungen, in denen der unbefangene Leser Figuren zu fühlen glaubt, in denen ein wahrhaftes Einzeldasein gestaltet ist, werden sich als beherrscht von einem mythischen Analogon entlarven" (S. 203). Lugowski sieht in dem wirklich Einmalig-Individuellen, in dem „Identifizierbaren" den Verfall jenes Analogons; die volle Vereinzelung bedeutet tatsächlich den Verfall der Kunst als Lebensdeutung, die dem Leser als Menschen, nicht als Einzelwesen ans Herz spricht und die nicht nur „Material" liefern will für eine „differential-psychologische Analyse". Auch die ganz ausgesprochenen Einzelmenschen können in die epische Dichtung eigentlich nur eingehen, wenn sie die tragische Note, ja die tragische Not der „Vereinsamung", des Draußenstehens darstellen und damit die große Einsamkeit beleuchten und versinnbildlichen können, welche ja die andere Hälfte unseres eigenen Lebens ausmacht. Natürlich kann auch der ganz einsame Mensch über die anderen triumphieren, aber der erzählende Dichter wird diesen Triumph nicht wohl anders denn mit tiefer Ironie darstellen können. Im übrigen ist der dichterische Ort des unbedingten Individuums, soweit der Dichter es aus allen Zusammenhängen herausreißen kann und will: der karikierende

[1]) Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung (Neue Forschungen, Bd. 14), 1932.

Digitized by Google

Mimus. Und da dieser Mimus auch erzählt werden kann (wie die glänzenden Satiren L. Thomas beweisen), so können solche Gestalten wohl in den Formen der Epik dargestellt werden. Aber sie stehen ganz am Rande des Gebietes der Erzählung. Diesem Randgebiet nähert sich der Epiker immer da, wo seiner individuellen Darstellung die nötige Allgemeinheit fehlt.

Aus der Beziehung zum Ganzen des epischen Vorgangs verstehen wir den Aufbau des epischen „Helden"[1]). Er spricht auf seinem Wege viele Gebiete des Menschlichen an, und er muß selbst auf viele Lockungen, Hoffnungen und Enttäuschungen die Antwort geben. Alles dieses Äußere macht seine Welt aus, wenn es mit Bezug auf ihn in irgendeiner (nicht rein „logischen") Weise sinnvoll ineinandergreift und damit die Ganzheit des Helden selbst mit ihrer Gliederung und Einheit widerspiegelt. Der epische Held kann (wie schon angedeutet) gleich seiner Umgebung am besten unter dem Bilde der „Schichtung" verstanden werden. Dabei denken wir — in dieser Darstellung — zunächst gleichsam an übereinandergelagerte Stockwerke, deren jedes in sich abgeschlossen und von seinem eigenen Leben erfüllt, d. h. durch bestimmte Wertzusammenhänge bedingt ist; so bleibt es immer Teil eines Ganzen und erhält als solches erst seine Bedeutung, wenn es den Sinn dieses Ganzen in einer eigentümlichen Brechung widerspiegelt. In dieser Wechselbezogenheit zwischen dem Leben des Teil-Ganzen und des Gesamt-Ganzen spiegelt sich das Verhältnis zwischen dem Organismus und seinen Gliedern. Wenn wir dennoch von der Schichtung reden, so geschieht es, weil hier ein wirkliches Übereinander obzuwalten scheint, was natürlich auch nur bildlich und nicht einmal im Sinne einer objektiven Werthierarchie verstanden sein will. Doch entspricht die Ordnung der Schichten im wesentlichen der Folge der Stationen auf dem Wege, den der Held selber zu seinem Ziele, der Verwesentlichung beschreitet.

Diese Stationen bedeuten nicht nur örtlich und zeitlich bestimmte, so und so zugeschnittene und gefärbte „Haltepunkte", sondern die Teile des äußeren und inneren Lebensraumes, in dem der Held zu einer bestimmten eigenartigen Sonderform seiner epischen

[1]) Wir verwenden diesen Ausdruck ohne jede Beziehung auf ein „Heldisches" im üblichen Sinne. Er hat längst in der Literaturwissenschaft die gleiche Bedeutung wie „Hauptperson" oder „Mittelpunktsfigur" erlangt, nur daß er bei aller Kürze mehr von dem sagt, was er unserer Seele bedeutet.

Digitized by Google

Haltung überhaupt durchdringt. Gewiß wirkt die jeweilige erzählte „Situation", wirkt der eben angesprochene Lebenskreis dabei mit. Und diese äußeren Gegebenheiten wirken zunächst durch ihre besonderen stofflich-inhaltlichen Reize, durch ihre „Stimmung" und nehmen uns wie den Helden gefangen. Aber das ist nicht das Entscheidende. In ihren Farben und Formen, ihren Gefühlsnoten und Stimmungsgraden schwingen zuletzt wieder die „menschlichen Werte" allgemeiner Art mit, aus denen aber hier jeweils eine bestimmte Gruppe herausgehoben und in den Vordergrund gestellt wird. Die gegebenen Inhaltswerte rufen, in dichterischer „Sicht" und unter dem Eindruck einer schöpferischen Gesamtstimmung, die verwandten menschlichen Werte mit Notwendigkeit herbei. So antwortet der Mensch (auf dem Wege zu dem und dem Ziel) in der und der Lage (vor irgendeine Entscheidung gestellt usw.) mit einer bestimmten, durch besondere Werte oder durch eine einmalige Wertgruppierung gekennzeichneten Haltung seiner Innerlichkeit. Da herrschen denn einzelne Bejahungen und Verneinungen oder entschiedene Beziehungen zwischen ihnen vor, die anderswo, vor anderen Entscheidungen und unter anderen Verhältnissen weiter zurücktreten, ohne daß sie darüber ganz vergessen werden müßten. Denn ohne einen gewissen Zusammenhang dieser Haltungen, ohne eine merkliche Wertstufung (Hierarchie) der „Schichten" würden wir überhaupt kein noch so lockeres Persönlichkeitsgefüge wahrnehmen.

Der Dichter ordnet die Schichten im Innern der Hauptfigur und die ihnen genau entsprechenden Schichten seiner epischen Welt zu einer Folge, die dem Auf-(oder Ab-)steigen zur „Selbsterfüllung", die auch der epischen Integration der Hauptfigur am besten entspricht. Nicht bloß durch zufällige Begegnungen gelangt Wilhelm Meister aus der Welt der Bühne in die des Schlosses usw. Er ist für jede neue Station gerade in diesem Augenblick vorbereitet: die Adelswelt stellt eine Art der Steigerung gegenüber der „Komödie' dar und bereitet wieder auf die tätige Welt größeren Maßstabes vor. Wir fühlen den epischen Fortschritt um so deutlicher, je kräftiger die jeweils vorherrschende Neigung oder Wertung aufleuchtet. Die Theaterwelt, mit der Wilhelm Meister zu tun hat, ist viel mehr als ein beliebiger Lebenskreis, den er mit einer gewissen Neugier durchläuft. Hier kommt alles, was an Ästhetischem, Poetischem, Theatralischem und selbst Komödiantischem in ihm

Digitized by Google

lebt, zur Entfaltung. Sein geistiges, sein seelisches, sein Liebesleben, seine Beziehungen zu Geld und Handel, zu Büchern und Bildern, zur Musik, zur Natur und zur menschlichen Gesellschaft, alles tritt hier zurück oder doch unter die Herrschaft bestimmter, inhaltlicher Reize, Lockungen, Versuchungen und Aufgaben. Und all das weist wieder auf allgemein-menschliche Werte, z. B. einer gewissen Losgelöstheit von festen Normen, einer freien, mehr spielenden als bewußten Entfaltung unter der starken Mitwirkung unmittelbarer sinnlicher, vitaler oder gefühlsmäßiger Triebkräfte. Es ist freilich ein Zigeuner von eigener Art, der sich in Wilhelm Meister regt: einer, der hinter allem tiefere Werte aufleuchten sieht und sie im „Leben" sucht; so wird er in immer andere Daseinskreise geführt und verstrickt, in deren Lebensluft sich wieder neue Schichten an ihm auftun, die wir im Sinne der Integration als „höher" empfinden. Daher hat jede „Schicht" nicht nur ihre eigene Farbe, sondern ihre immer sinnvoll geordnete Lebendigkeit. Wilhelm Meisters Schwanken zwischen Philine und Mignon (um von anderem zu schweigen), seine Stellung zu den einzelnen Schauspielern, zum „Hamlet" usw., alles zeigt, daß seine äußere und innere Welt in diesem Zeitpunkt mit Polaritäten geladen, in sich abgestuft und gegliedert ist. Wie jeder Teil des künstlerischen Organismus immer das Ganze spiegelt, so erscheint hier nicht eine Fläche, sondern ein dreidimensionaler Abschnitt von besonderer Dichtigkeit und Mächtigkeit. Das gleiche Spiel wiederholt sich dann auf jeder höheren, wiederum mehrschichtigen „Stufe". Im ganzen bedeutet, von hier aus gesehen, der epische Vorgang eine reiche Abfolge der menschlichen Zustände, die — unter mannigfachen Wendungen und zuletzt doch fruchtbaren Rückschlägen — aufsteigt vom Äußerlichen zum Wesentlichen, vom Falschen zum Richtigen, vom Abenteuer zur Idee; von solchen „Lagen" der Seele, wo sie den Angriffen von außen her stärker ausgesetzt ist, bis zu denen hin, wo sie selber mehr oder weniger deutlich die Herrschaft führt.

Der Schichtenaufbau bedingt die „Allgemeinheit" der epischen Menschendarstellung, die mit der Ablösung von dem Individuell-Einmaligen zusammenhängt. Natürlich kann der Dichter auf diesem Wege den allmählichen Verfall der Person an die Welt, der Wahrheit an den Irrtum, der Ordnung an das Chaos zeigen. Auch dann wird der Erzähler bald merken lassen, welchen Weg er einschlagen will — im Gegensatz zu dem Dramatiker, der mit seiner

Digitized by Google

letzten Meinung zurückhalten muß. So fühlen wir, wie sich Goethe im „Werther" immer um so weiter von seinem Helden entfernt, je tiefer sich der Unglückliche in seine Liebesleidenschaft vergräbt. Aber auch diese „ironische Kritik" gilt dem Typus. Es ist nur die für den einzelnen „Fall" bezeichnende Note, daß sich Werthers Leidenschaft gerade auf ein Mädchen richtet, das ihm versagt bleiben muß. Der Typus Werther (der mit „dieser" epischen „Person" nicht gleichbedeutend ist, aber ihre innerste Triebkraft darstellt), er könnte sich ebensogut an einem Forschungsproblem, an den Bemühungen um eine hervorragende Stelle im Leben und dergleichen verbluten. Aber freilich trat er durch die besondere Richtung seines Seelendranges seiner Zeit besonders nahe, weil er kraft seiner unglücklichen Liebe von vornherein an jedes „empfindende" Menschenherz appelliert.

Wir sehen an Werthers Beispiel, daß die innerste seelische Schicht, zu der die Darstellung vordringt, nicht notwendig inhaltlich, etwa im Sinne der Sprangerschen „Lebensformen" bestimmt sein muß, deren Reihe im Reiche der Dichtung noch mindestens durch die Typen des vitalen Menschen (in der Art der Helden Fr. Wedekinds) und des Moralisten zu ergänzen wäre. Die Dichtung kennt andere Werte und gruppiert sie anders: Die Grundlage von Werthers „Leiden" ist eine ungeheuere Übersteigerung des Ich, womit freilich im Sinne der epischen Geisteshaltung (die auf die lebendige Wechselwirkung von Ich und Welt begründet ist) von vornherein das vernichtende Urteil über ihn gesprochen ist. Man sieht aber, wie wenig für den Helden der Erzählung im Grunde auf die scharfen Umrisse seines dichterisch-sinnlichen Bildes ankommt: der blaue Frack und was dazu gehört, machen den Werther nicht aus, sie führen ihn nur gleichsam in die sinnliche Welt ein und haben kaum symbolische Bedeutung, jedenfalls nicht mehr für den heutigen Leser. Den Kern der Gestalt rühren sie so wenig an, wie irgend welche besondere Gebärde und Sprachform ihn ausdrücken. Und selbst die Gefühlsabläufe, die für uns mit dem Namen Werther verbunden sind, erzeugen kein scharfes individuelles Porträt, sondern galten schon den Zeitgenossen als typisch. Hätte die Gestalt nicht jene überraschende Allgemeinheit gehabt, so hätte sie nicht so ungeheuer, auch nicht so gefährlich, bis ins Leben hineingewirkt. Denn die treibenden Grundmotive stehen in geheimer, aber kraftvoller Wechselbeziehung mit der Beurteilung und der ideologischen Gestaltung des Lebens in einer epischen



Digitized by Google

Zeit. So haben die Herrenstände im frühen Altertum und im hohen Mittelalter ihr Ideal immer in epischer Form ausgedrückt. Auch der Held der Saga erscheint meist blaß neben der Hauptfigur eines guten Dramas. Und die lebendigsten Figuren eines Dickens wirken schemenhaft, wenn ihre Gesprächsszenen in Kostümen mit verteilten Rollen „aufgeführt" werden. Der epische Vortrag bewegt sich nicht auf ein greifbares Bild zu, sondern in der Richtung auf ein Ideal der Seele, das sich unter bestimmten äußeren Umständen verkörpern will. Zwischen dem Reiche der „reinen Formen" und dem der „nackten Wirklichkeit" ist der epische Held angesiedelt: der Mensch, dessen Inneres allmählich wie ein aufgeschlagenes Buch sich vor uns entfaltet, der seine Welt um sich her erleuchtet und von ihr wieder gestaltet wird; bei dem das Gefüge der einzelnen Schichten vieldeutig zusammenstimmt, und dessen ganze Persönlichkeit von einer letzten Bewegung getragen wird: es ist die Bewegung auf seine Verwesentlichung und Selbsterfüllung hin. Diese Bewegung aber wird um so mehr überzeugen, je weniger sie bewußte Willenssache ist (wie bei dem Helden des Dramas), sondern immer wieder aus den dunklen Gründen der Persönlichkeit aufdrängt und trotz zahlloser Fehlgänge und Widerstände, im Ringen mit dem Schicksal von drinnen und draußen, sich endlich durchsetzt. Alles was der Dichter an Lichtern und Farben, an individuellen Zügen, an psychologischem Detail usw. hinzutut, soll entweder nur unsere Aufmerksamkeit fesseln, den Eindruck der Lebenswahrheit erhöhen und die epische Haltung im allgemeinen durch Reize der Betrachtung fördern; oder es soll symbolisch wirken und von außen nach innen, auf den Integrationsvorgang hinleiten. Darum sind die sinnlichen Züge, die persönlichen Gebärden und Sprechweisen, die festen Redensarten und „Steckenpferde", die individuellen Mätzchen[1]) eher bei den Nebenpersonen angebracht, deren Darstellung nicht so tief dringen kann, wie die der Hauptfiguren, deren Beziehungen zu dem Helden auch meist sinnlicher Natur und erfahrungsmäßig sind. Ihnen zuliebe muß dann natürlich auch die Hauptfigur ihre sinnlichen Züge, gleichsam als Angriffsflächen für die Außenwelt oft stärker hervorkehren, als sich mit ihrem Wesen eigentlich verträgt. Nur beim ersten Blick und von außen her wird der epische Mensch uns mimisch deutlich. Aber auch wo er bestimmte Überzeugungen

[1]) Wie Otto Ludwig einmal keck mit Bezug auf Hebbels dramatische Gestalten sagt.

Digitized by Google

ausspricht und lange theoretische Erörterungen führt, wirken sie oberflächlich oder ermüdend, sobald sie nicht immer wieder jene innere Bewegtheit und Vielstimmigkeit ahnen lassen, die seine epische Wesenheit bedingt.

Die eigentümliche Darstellung der epischen Hauptfigur, die wir bisher festgestellt haben, entspricht ihrer festen Verwurzelung in dem realen Zusammenhange und ihrer aufbauenden und richtunggebenden Bedeutung für den epischen Vorgang selbst. Die Nebenfiguren sind entweder mehr mythisch-allegorischer Art, wie im Vorspiel von Kolbenheyers „Paracelsus"; sie dienen dann der Erklärung des Vorganges aus den letzten Tiefen, dem Nachweis des idealen Nexus. Oder sie bleiben mehr im Vordergrunde und vermitteln dann die pragmatischen Zusammenhänge. Darum sprechen sie unsere Sinnlichkeit stärker an, beziehen sich merklicher auf unsere Erfahrung und erfordern eine farbigere, schärfer geschnittene Darstellung als die alles beherrschenden Heldengestalten[1]). Von Jarno und Philine können wir uns eher ein Bild machen, als von Wilhelm Meister. Selbst im „Werther" hat Goethe von Lotte noch deutlichere Züge entworfen als von dem Helden, was nicht bloß durch den Ich-Bericht bedingt ist; und Albert tritt uns gar noch „menschlich" näher im Sinne einer unmittelbaren Bekanntschaft, während Lotte doch wieder in eine überirdische Sphäre zu entschweben scheint, je stärker der Vorgang der inneren „Erfüllung" vorschreitet und je enger sich Werther mit ihr verbunden fühlt.

Wie alle mehr vordergründigen Glieder des epischen Organismus, zeigen also auch die Figuren zweiten und niederen Grades ein besonders reich entwickeltes Eigenleben. Dennoch werden sie sich in keinem erzählenden Kunstwerke von ihrem Stamme ablösen; je reicher und höher sie sich selbst entfalten, um so entschiedener, tiefer und vielsagender wird ihre Beziehung zum Ganzen sein. Was aber zwischen ihnen und dem Ganzen der Darstellung vermittelt, ist immer wieder die Hauptfigur.

So kommt es, daß sie nicht nur bestimmte Lebens- (vielleicht auch Volks-) Kreise und scharf umrissene seelische Haltungen vertreten, sondern daß sie vor allem jeweils einzelne „Seiten", d. h.

[1]) In einer zeitgenössischen Erzählung wie dem „Heidnischen Dorf" von Konrad Beste wirken die Nebenfiguren und oft die Gestalten dritten Grades weit plastischer als das Heldenpaar, dessen Lebensbziehungen dafür bis in größere Tiefen geführt werden.



Digitized by Google

Schichten in der Hauptfigur ansprechen. Wir erinnern wieder an Goethes „Wilhelm Meister" und an seine Beziehungen zu Philine auf der einen, zu Mignon auf der anderen Seite. Liebe und Zigeunertum hängen hier eng zusammen, aber auch die sittliche Persönlichkeit des Helden spricht bei seinen Entscheidungen bedeutend mit. Im Hinblick hierauf sind die Gestalten gezeichnet, von hier empfangen sie gewisse „Strahlwerte", die ihren an sich reizvollen Gestalten auch Wert verleihen. Mignon in der Nähe Wilhelms erhält eine starke tragische Note, Philines kokettes Werben um ihn kann uns entzücken: eine Mignondichtung für sich müßte sentimental wirken, wenn nicht etwa ein Meister wie Gottfried Keller — in der Form der Novelle! — die Gestalt aus eigenem Können ganz neu aufquellen ließe.

Aus dem eben Gesagten ist auch die Gruppierung der epischen Figuren zu verstehen. Im Mittelpunkt steht immer der Held. Bloße Füllfiguren werden leicht als lähmend empfunden, wenn sie nicht vielleicht irgendeine bestimmte Seite des Milieus reizvoll vertreten, das eben in diesem Augenblick den Helden angeht. Auch wirklich handelnde Nebenfiguren erscheinen in der Erzählung leicht wie vermenschlichte Teile des Lokals und als Träger seiner atmosphärischen Wirkungen. Damit verflüchtigen sich oft die geistigen Züge der sinnlich noch so scharf gesehenen Mit- und Gegenspieler, wie z. B. des Vaters Forster in Ina Seidels „Labyrinth" oder der „Grand' mère" in ihrem „Wunschkind". Das ist gute epische Art und zeugt von der ironischen Haltung des Dichters gegenüber alledem, was nicht unmittelbar an dem Hauptvorgange der epischen Selbstvollendung teilnimmt[1]). Bei Jean Paul ist diese Ironie nur die Kehrseite seiner fast ungestümen Bejahung der großen Linie, die den „hohen Menschen" zu sich selbst führt, aber nur um den Preis eines täglichen und stündlichen Kampfes mit dem Gewöhnlichen, Kleinen und Erbärmlichen um ihn — und in ihm. Keiner der Menschen (oder Götter), denen der Held begegnet, kommt ihm an Bedeutung und innerer Fülle nahe, keiner rührt so kräftig an unsere Fähigkeit zur epischen Weltbeurteilung. Bisweilen erscheinen die anderen Figuren nur wie „Ausstrahlungen" des Helden in der Art des expressionistischen Dramas; in anderen Fällen sind sie bloße Hilfs- oder Reaktionsfiguren, die ohne ihn

[1]) Über die Zeichnung Alberts in Goethes „Werther" war das Ehepaar Kestner stark verstimmt, weil es die poetische Umschmelzung verkannte.

Digitized by Google

jedenfalls keine Daseinsberechtigung hätten. Dafür geben sie ihm stärkeres Relief und vermitteln uns seine sinnlich-greifbare Lebensverwobenheit, die der Dichter an ihm selbst nicht so gern zum Ausdruck bringt. Während das Sinnlich-Mimische bei ihm mehr andeutend und dann gleich „hintergründig" behandelt zu werden pflegt, sind die Nebenfiguren und besonders diejenigen niederen Ranges (soweit es sich nicht um bloße Hilfsfiguren wie Boten handelt) stärker damit „chargiert", oft bis in die Sprachgebung hinein[1]). Soweit sie dann „Bedeutung" haben, stehen sie meist in näheren Beziehungen zu einzelnen Äußerungen, Neigungen und Unternehmungen des Helden und zu einer der wirklich aufbauenden Schichten seiner Seele überhaupt. Natürlich kann ein naher Freund oder die Geliebte eine Schicht der Seele des Helden ganz ausfüllen und an irgendeiner anderen noch Anteil haben, wie z. B. Alabanda und Diotima in Hölderlins „Hyperion". Im übrigen zeigt jede große Erzählung realistischer Art eine Fülle von Übergängen und Zwischenstufen, die sich nur auf dem Wege der Interpretation erfassen lassen. Um eine merkbare und „sprechende" Ordnung seiner Figuren wird kein Erzähler herumkommen, der durch die bloße Form der Darstellung letzte Geheimnisse andeuten will. So treten etwa die Personen niederen Ranges in ein ähnliches Verhältnis zu den mittleren wie diese zu den Hauptgestalten. Aber noch bei den kleinen und kleinsten im Bereiche des historischen Geschehens, etwa wie in den Romanen von M. Jelusich, spüren wir die Auswirkung der Führergestalten und ahnen die Rückstrahlung der Kleinen auf die Großen.

Doch brauchen sich epische Figuren nicht nur um eine Hauptfigur zu gruppieren. Wir kennen genug große und kleine Erzählungen, in deren Mitte eine Zweieinheit von Schicksalsgefährten steht oder worin sich Spieler und Mitspieler dauernd gegenübertreten. Auch hier hat aber fast durchweg eine Person die unbedingte Führung oder wir sehen doch alles mit ihren Augen, wie z. B. in der „Magd des Jürgen Doskocil", einem wahren Meisterwerke epischer Vereinheitlichung von Ernst Wiechert. Natürlich kann auch der weibliche Partner diese Führung haben, wie in Otto Ludwigs

[1]) Selbst in echten Abenteurerromanen bleiben die „edlen" Hauptfiguren meist etwas blaß, während die Nebenpersonen in fast schreienden Farben gemalt sind. Vgl. Eugen Sue, „Die Geheimnisse von Paris". Auf höherer Ebene wiederholt sich dieser Gegensatz z. B. in Dickens' „David Copperfield", aber auch in Raabes „Abu Telfan".

Digitized by Google

„Heiterethei". Äußerlich ist ihr Anteil an der Handlung demjenigen des Fritz ungefähr gleich, innerlich ist sie weit reicher entwickelt, und es gibt Schichten, und zwar wesentliche Schichten in ihr, die ihm verschlossen bleiben. Die Frauengestalten stehen ja fast immer, welche Rangstufe sie auch einnehmen mögen, in besonders enger Beziehung zu dem wesentlichen Gehalt der Erzählkunst. Ihre Urbeziehung zu allem Schaffenswillen und aller Werdelust, ihr unergründliches Weben selbst im Alltäglichen, ihr feines Gefühl für das Atmosphärische — alles was sie dem hellen, vordergründigen, dem Berufsleben gewissermaßen entfremdet — hat sie den epischen Dichtern von jeher wert und teuer gemacht. Sinnlich und mystisch zugleich veranlagt — und beides in viel höherem Grade als der Mann — vermittelt die Frau so oft zwischen dem Vordergrunde und den eigentlichen Tiefen der epischen Welt. Dank einer reichen Innerlichkeit kann eine Frau sich auch mit mehreren männlichen Gestalten in die Führerrolle teilen. Sie wird sie dennoch überragen. Balzacs „Eugénie Grandet" ist schon durch den Titel als „Heldin" über die beiden Mitspieler hinausgehoben: auch über ihren geizigen Vater, der ihre Jugend zerstört und ihren Geliebten, seinen jungen Neffen Charles aus dem Hause drängt, nachdem er verarmt ist; der Alte ist viel mächtiger als sie, aber sie ist ihm weit überlegen durch die Tiefe ihres Innern; sie überstrahlt aber auch den Geliebten ihrer Jugend, auf den sie gewartet hat und der ihr nun, da er aus Indien heimkehrt und da sie (nach dem Tode des Vaters) die Seine werden könnte, den Scheidebrief schreibt. Auch hier beurteilen wir die ganze „Welt" des Romans mit ihren Augen, gilt uns ihr Urteil allein als das wesentliche; nur ihr Schicksal kann uns wahrhaft fesseln, obwohl es im Halbdunkel einer freudlosen Ehe endet. Denn auch das langsame Verdorren der persönlichen Kraft zur selbständigen Gestaltung des Lebens lassen wir uns in der Erzählung leichter gefallen als im Drama. Hier drängt alles auf die Ausdehnung in die Länge, und so folgen wir auch wohl aus der Ferne dem einmal integrierten Charakter noch gern bis dahin, wo er sich seinen Himmel oder seine Hölle, seinen Kerker oder seine Klosterzelle baut, darin er mit einer gewissen Verkrampfung ausruht wie Apollonius Nettenmair in Otto Ludwigs Schieferdeckerroman. — Eine Dreiergruppe hat auch in Balzacs „Père Goriot" die Mitte inne. Aber hier steht in der Mitte ein Vater, der in Armut endet und „verlischt" in einem Augenblicke, wo seine beiden vornehm verheirateten Töchter, die

Digitized by Google

Gräfin und die Baronin, eben zu einem Ball fahren. Der reich gewesene und dann verarmte und unansehnlich gewordene Fadennudelfabrikant aus der Provinz offenbart aber auch einen inneren Reichtum, die ihn den heldischen Führergestalten anderer Romane ebenbürtig macht. Übrigens wirkt hier der Eindruck mißachteter Vaterwürde bestimmend mit.

In diesen Beispielen war die Hauptspielergruppe durch natürliche Bande oder durch die Liebe zur höheren Einheit vorgedrungen. Anderswo entwickelt sich allmählich eine wirkliche Zweiheit von Spieler und Gegenspieler. Da kann dann der Epiker viel tiefer als der Dramatiker in das Reich des Irrationalen hineingreifen; er kann die beiderseitige Bewegung ganz allmählich aus unscheinbaren Keimen hervorgehen und allmählich ins Ungeheure und Bedeutende emporwachsen lassen. So wird Kleists Michael Kohlhaas aus einem gekränkten Ehrenmanne, „dessen Gerechtigkeitsgefühl einer Goldwaage gleicht", zu einem fürchterlichen Racheengel, der trotz allem wieder menschlich-weiche Züge behält und am Ende noch neue seelische Tiefen offenbart. Die Spannung zwischen den verschiedenen Schichten seiner Persönlichkeit wird immer größer, aber wir verlieren ihre Ganzheit nie aus den Augen, während der dramatische Held sich oft so gründlich wandelt, daß seine Motive (nach Hebbels Wort) später „ganz andere" werden als die am Anfang ihn trieben. Das unheimlich-unbeirrbare Wachstum der Hauptgestalt vollendet sich aber erst in ihrem Ringen mit dem Gegenspieler, dem Junker von Tronka. Es entspricht wieder den Gesetzen der distanzierten epischen Menschendarstellung, daß dieser Bösewicht aus Hochmut selten auftritt, sich immer mehr in sich verhärtet, aber wie eine Spinne ein weitreichendes Netz um sich zieht und den pragmatischen Vordergrund beherrscht: während Kohlhaas mit Siebenmeilenstiefeln durch alle Sphären daherstürmt, ein ganzes Land in Flammen setzt und die Gottheit selbst zu bemühen scheint. Aber der Junker ist weit mehr als ein bloßer „Gegenspieler": in ihm verkörpert und verdichtet sich das äußere „Schicksal", mit dem der Held zu ringen hat und an dem er, bei aller einseitigen Verkrampfung, doch zu einer wahren Vollendung und Verklärung seines Wesens gelangt. So muß auch des Junkers kalter, verbissener Trotz wieder dem idealen Zusammenhang dienen, der Gesamtvorgang wäre ohne ihn undenkbar. Aber nur Kohlhaas beherrscht den realen Zusammenhang und ragt in die ideale Welt wirklich hinein, während der Junker eigentlich im

Digitized by Google

Vordergründigen wurzelt und in die reale Verflechtung der Ereignisse mehr hineingezwängt wird.

Deutlich hob sich in den besprochenen Fällen die Hauptgruppe der epischen Figuren heraus, in der und an der sich der epische Vorgang in seiner ganzen Tiefe und Verflochtenheit abspielt und von deren inneren und äußeren Beziehungen wieder die ganze weitere Personenschöpfung und -führung abhängt. Ebenso deutlich wurde die innere Gliederung der Hauptgruppe in sich selbst, die aber noch weitere Grade annehmen kann. Wir erwähnen hier noch die Vierergruppe, die besonders in erotischen Romanen gern von zwei Ehe- oder Liebespaaren mit gefährlichen Kreuzbeziehungen dargestellt wird. Das klassische Beispiel sind Goethes „Wahlverwandtschaften". Aber auch hier fehlt die Abstufung nicht, die dem epischen Schauen von hoher Warte entspricht. Das „schuldige Paar" hat durchaus den Vorrang, während die reine Neigung, die zwischen dem Hauptmann und Charlotte waltet, mehr den Gradmesser für die Leidenschaftlichkeit der anderen hergibt. Auch die letzten Sinnbeziehungen werden nur an Eduard und Ottilie klar und werden hier durch eine Fülle symbolischer Züge unterstützt[1]). Doch besteht auch noch ein Gradunterschied zwischen den beiden Liebenden. Eduards Schicksal bildet den Rahmen der ganzen „Handlung", seine Leidenschaft spinnt den Hauptfaden an, seine Darstellung ist mit einer Fülle von sichtbaren Einzelheiten ausgestattet. Rein pragmatisch angesehen und rein quantitativ gemessen wäre er die Hauptperson. Aber die weitaus größere Innerlichkeit und epische Triebkraft hat Ottilie; sie ist das schlagende Herz des „Vorgangs", ihre Gestalt ragt am weitesten in alle Welttiefen hinein; allmählich lernen wir alles mit ihren Augen sehen, mit ihren Maßstäben werten und ihr folgen über alles Menschlich-Irdische hinaus. Zu ihr werden von den drei großen Mitspielern aus ganz deutliche Fäden gesponnen, die im Lichte ihrer Persönlichkeit erst sinnvoll werden. So offenbart sich die Vierergruppe als eine geschlossene Einheit, die doch um die eine weibliche Hauptgestalt kreist.

Weit schwieriger ist eine solche Zusammenfassung, wo es sich um die Schicksale einer größeren Gruppe handelt. Dennoch ist sie immer wieder versucht worden. Von der epischen Figuren-Reihe, in deren Mitte oder an deren Ende wieder eine überragende Persönlichkeit stehen kann wie Odin bei Olaf Duun („Die Juvikinger"!), macht die freie Gestaltung der „Saga" gern

[1]) S. oben S. 105.

Digitized by Google

Gebrauch. Noch freier ist der Zusammenhang in den Geschichten der „Rougon-Macquart" von Emile Zola, worin immer nur Mitglieder der gleichen Familie wiederkehren, ohne daß von einem inneren epischen Zusammenhang die Rede sein könnte[1]). Zwischen beiden steht die Forsyte-Saga von Galsworthy. Auch hier treten führende Gestalten nacheinander hervor. Das Ganze, was sich da entwickelt (ähnlich wie in Thomas Manns „Buddenbrooks") ist gleichsam ein mythisches Gebilde, eine geistig zu fassende Einheit, mit lauter durchgehenden oder übergreifenden Gliedern, welche die Schichten dieser „Person höheren Grades" darstellen. Natürlich zeigt das Angesicht einer solchen Gesamtperson erst recht wenig „Farbe" und „Schärfe"; ihre Einheit greift über die Grenzen der „psychophysischen Einheiten" weit hinaus; zumeist erscheinen die Hauptfiguren in der Erzählung als „Vertreter" bestimmter Lebensschichten, an denen sie mit anderen teilhaben und wirken auf uns durch diese Ausbreitung ihrer selbst. So verstehen wir es, daß hier, leichter als im Drama, eine Sammelperson, eine Mehrheit irgendwelcher Art in den Mittelpunkt treten kann. In den Romanen vom Dreißigjährigen Kriege von H. Laube bis zu Döblin u. a. ist es eine ganze Generation, ein leidendes Volk, das im Mittelpunkt steht; auch selbst wo einzelne Führergestalten der Reihe nach hervortreten, wie in dem „Großen Kriege" des Jungdeutschen Dichters, da vertreten sie einmal bestimmte Abschnitte eines Erlebnisses, dessen Subjekt eigentlich das deutsche Volk ist, entsprechen also gewissen Entwicklungsstufen und Seinsweisen dieser Vielheit; zugleich aber bilden sie untereinander wieder eine Führergruppe, d. h. eine „Gesamtpersönlichkeit", an der jeder auf seine Weise teilhat und die auch wieder in der Volks- und Zeiteinheit gegründet ist. Da ergeben sich, oft aus einer Fülle chaotischer Bestimmungen und Andeutungen (wie z. B. in Döblins „Wallenstein") die charakteristischen Züge, Ausdrucks- und Bewegungsformen eines überindividuellen Wesens, dessen Schicksale sehr wohl den realen Hintergrund einer epischen Darstellung großen Stils abgeben können.

Wir sahen, daß man neuerdings, besonders in England und Amerika, Versuche gemacht hat, mit der schon in der alten Sagadichtung gestalteten Familieneinheit zu arbeiten. Die Saga ent-

[1]) Die mechanistische Auffassung und experimentelle Darstellung der Vererbung bietet keinen Ersatz. Vgl. W. Kauermann, Das Vererbungsproblem im Drama des Naturalismus. (Kieler Diss. 1933.)

Digitized by Google

hüllt in der Zeitfolge der Generationen durch Abstoßung, Neubildung und Ausgleich eine zusammengesetzte Wesenheit, die der Anlage nach von jeher da war und sich vererbt. Es ist aber auch möglich, daß sich eine Vieleinheit ohne Blutsverwandtschaft im Laufe einer möglichst gedrängten Zeitspanne vor uns enthüllt. Auf diese Weise können ganze Gruppen von mehr oder weniger scharf umrissenen, meist aber typischen Gestalten durch die Einspannung in die gleiche, „inhaltsschwere" Situation vereinheitlicht werden. Sie erscheinen dann als Träger epischer Vorgänge, die alle auf eine Grundnote abgestimmt sind und zeugen in ihrer Gesamtheit von dem Menschentum in den und den Umständen oder unter besonderen Gesichtspunkten. Das Buch von E. Crawshay-Williams: „Night in the Hotel" schildert die Vorgänge einer Nacht in einer kleinen, meist von Engländern besuchten Pension in Nizza. Alle Einwohner des Hauses kennen, alle beobachten, fast alle beurteilen einander. Die meisten Urteile sind Fehlurteile, denn sie gelten den Menschen von der Tagesseite her, eingehüllt in den Mantel der bürgerlichen Ehrbarkeit. Die Nacht enthüllt das „wahre", d. h. hier zumeist erotische Leben der Einzelnen und der Gruppen, die sich rasch gebildet haben. Die „Nacht" als solche übersteigert aber auch die Lebensvorgänge; überhaupt müssen wir dem Verfasser schon glauben, daß gerade diese Nacht (die er nicht gerade als objektiv „erfüllte Zeit" gestaltet hat) eine Fülle von Entscheidungen hervortreibt. Infolge dieser Zusammendrängung und losen Verflechtung untereinander erscheinen die Figuren wie eine von meist niederen erotischen Kräften gestoßene, dem Schicksal verfallene Gesamtperson. Die Zufälligkeit der Rahmenbildung ermöglicht hier freilich wenig mehr als einen Novellenzyklus. In dem menschlich und künstlerisch höher stehenden amerikanischen Roman von L. Bromfield: „Twenty-four hours" besteht insofern ein noch engerer und bedeutsamerer Zusammenhang, als die Hauptmitspieler, die zumeist in verwandtschaftlichen u. a. engen Beziehungen stehen, zunächst bei einem Gastmahl versammelt erscheinen und dann alle in gesteigerter Stimmung, mit einem gewissen Lebensdurst ausgehen, um in den nächsten 24 Stunden in der eigentümlich erfüllten Atmosphäre von New York ihren Weg zu machen: zum Glück oder zum Unheil, wie das Leben spielt. Eine Reihe niederer Personen werden mit in ihre Schicksale verflochten — so eng, daß sie sich mit jenen zu einer reich gegliederten Lebenseinheit zu-

Digitized by Google

sammenschließen; diese steht zuletzt als ein Sinnbild der Gesellschaft von New York vor uns, wie der Autor sie ansieht, nicht ohne einen scharfen kritischen Blick für ihre Entartung.

Wir scheiden diese mengenhafte Figurenbehandlung von der massenhaften Gestaltung, die nur wesentlich gleichgeartete und meist gleich wenig bedeutende Elemente kennt. Auch sie müssen in ihrer Gesamtheit noch durch kleinere, kennzeichnende Züge, durch eine merkliche Gliederung und innere Bewegtheit wenigstens an die epische Individualität — der höheren oder niederen Gestalten — erinnern, wenn der Gesamteindruck der Erzählung zustande kommen soll. Im Neuen Testament stehen die „Pharisäer und Schriftgelehrten" als geschlossene Masse dem Erlöser gegenüber; doch erhalten sie gerade dadurch ausgeprägte Umrisse; ihr Bild vervollständigt und vertieft sich zusehends, und von ihnen geht die ganze Gegenbewegung aus, die auch der mehr statischen Gestalt des Heilands Leben und Bewegung verleiht. Zudem treten immer wieder einzelne Figuren aus der Zahl hervor, wenn sie auch nicht gerade mit Namen benannt sind und nachher wieder versinken. So erheben sie sich — mit der Volksmasse zusammen — zu der Rolle des Gegenspielers. Dieses Gegenspiel der Masse kennt auch der heutige Roman, und es wird um so stärker, je einsamer die Hauptperson dasteht, besonders wenn sie von tätiger oder herausfordernder Art ist. Wir erinnern an die feindselige Bauernschaft mit ihrer überwältigenden Kraft in der „Magd des Jürgen Doskocil" von Ernst Wiechert. Natürlich können auch zwei Massen gegeneinander arbeiten, aus denen dann wieder Einzelfiguren hervortreten, ohne daß die Gesamtpersonen dadurch an Bedeutung verlören[1]). Doch wirken sie dann immer zugleich als eine Umwelt. Sie erinnern dann an die breiten menschlichen Hintergründe in Erzählungen mehr volkstümlicher Art (wie O. Ludwigs „Heiterethei", Gotthelfs Uli-Roman oder G. Kellers „Fähnlein der sieben Aufrechten", wo wir geradezu volkstümliche Feste und Aufzüge mit ansehen dürfen). In diesen Fällen aber wird die Masse mehr fest und beständig. Ihre Beseelung verblaßt und wird derjenigen ähnlich, die wir auch toten Dingen, der Örtlichkeit und dem Klima oder dem Wechsel der Jahreszeiten in epischer Beleuchtung zuschreiben.

Sind die Hauptfiguren wirklich episch erlebt, dann braucht der Epiker kaum mehr eigene „Räsonneurfiguren" zu bemühen, um die tatsächlichen und weltanschaulichen Grundlagen der Vor-

[1]) Man denke an E. Dwingers „Zwischen Weiß und Rot".

Digitized by Google

gänge eigens auszusprechen. Das „Allgemeine" webt dann mit einer gewissen „Selbstverständlichkeit" zwischen und über den persönlichen Trägern des Vorgangs. Mittler in Goethes „Wahlverwandtschaften" ist nichts weniger als das Sprachrohr des Dichters, dafür ist sein Gesichtskreis viel zu eng[1]). In Wahrheit sagt uns das tiefe seelische Leid der Ottilie und die Haltung des „zweiten Paares" viel mehr von dem, was der Dichter wirklich meint. In Mittlers Geschwätz erscheint das Wesenhafte fast karikiert; der Dichter benutzt diesen Umweg, um durch einen gewissen inneren Widerspruch gegen die Gewöhnlichkeit uns das „Besondere" ergreifen zu lassen. „Seitenlichter" ähnlicher Art werfen auch komische Erzähler wie Dickens oder Reuter gern auf ihre Figuren; in Wahrheit handelt es sich da meist um die Außenwerke des epischen Gebietes, nicht um die Zitadelle, die gerade Erzähler von großem Humor, wie z. B. Jean Paul dauernd umkreisen und umspielen, ohne jemals ihren Grundriß vor uns auszubreiten. Aber auch dieses Umkreisen geschieht unter der oft unmerklichen Führung der Hauptperson, deren reiche Gestaltung weit über alles Sinnlich-Greifbare hinaus in unaussprechliche Tiefen weist.

## § 5. DIE UMWELT DER FIGUREN

Uralte und modernste Anschauung stimmen mit ihrer Auffassung des Verhältnisses zwischen dem Menschen und seiner Umwelt auffallend überein. Der primitive Mensch, dessen Vorstellungen auch noch das Märchen beherrschen, sieht den Menschen in steter, enger Verbundenheit mit seiner belebten und unbelebten Umwelt. Die Tiere, die Pflanzen, die Himmelskörper, aber auch die Steine und Mauern haben ihre „Gesichter" und ihre Sprache, so gut wie die Menschen und die Dämonen. Eine spätere Zeit und vor allem die rational gerichtete „Renaissance" haben den Menschen als Vernunft- und Seelenträger streng abgetrennt von der „leblosen" Natur, der sie allenfalls eine gleichmäßige Bedeutung zuwiesen. Erst Goethe hat bei uns das Parallel- und Berührungsverhältnis durch die symbolische und endlich durch die gleichsetzende Auffassung durchbrochen. Er hat lange keine Nachfolge gefunden und mythische Ausdeutungen der Beziehungen zwischen Mensch und Umgebung durch die Romantik hatte keinen Bestand, weil ihnen

[1]) Vgl. G. Reitz, Die Gestalt des Mittlers in Goethes Dichtung (Frankfurt a. M. 1922).

Digitized by Google

etwas Willkürlich-Gewaltsames oder Phantastisches anhaftete, was nicht unmittelbar überzeugte. Heute ist auch die Wissenschaft von der völligen Isolierung des Individuums und des Menschen überhaupt weit zurückgekommen. Die neuere Psychologie betont die Durchstrahlung des Einzelnen und das Allgemeine und das stete lebendige Ineinanderwirken des Menschen mit anderen Lebewesen, die Biologie hat ihre schönsten Ergebnisse nicht zuletzt der Umweltforschung zu verdanken[1]).

Für den Erzähler gibt es keine Umwelt der Figuren, die nicht mit epischen Energien geladen wäre. Zu dieser Umwelt rechnen wir alles, was mit den eigentlich handelnden Figuren in unmittelbarer Wechselwirkung steht, ohne menschlich-persönliche Züge zu tragen. Dazu gehört vor allem die gesamte räumlich-dingliche Umgebung; am Rande stehen halbpersönliche Gebilde wie ungegliederte Massen und Hilfsfiguren im Range von bloßen Statisten. Natürlich gehen alle diese Grundbestandteile der Darstellung mit ein in die alles umschließende „epische Welt", den Kosmos, worin sich der Vorgang abspielt. Sie haben auch einen gewissen Anteil an dessen Atmosphäre, wie sie dem allgemeinen Erzählraum sichtbare Festigkeit verleihen. Dennoch führen sie auch ihr Leben für sich, haben ihre eigenen Farben und Umrisse, reden gleichsam ihre eigene Sprache: alles so gut wie die Figuren, ohne die sie keine Wirkung üben würden. Aber auch sie sind nur in beschränktem Maße „identifizierbar", und selbst wo der Verfasser z. B. Örtlichkeiten mit bekannten Namen benennt oder sie sehr genau beschreibt, wird er seine Absicht nur erreichen, wenn er alles so Bestimmte sofort wieder in seiner Wirklichkeit auflöst und seinen beherrschenden Zügen die nötige dichterischen Gleichniskräfte abgewinnt. Obwohl nun die „Umgebung" mit der Figurenzeichnung auf ein und dieselbe Ebene rückt, weist sie doch wesentlich von ihr verschiedene Züge auf. Ja sie gewinnt so etwas wie einen halbpersönlichen Charakter gegensätzlicher, nicht selten dämonisch-feindseliger Art; als geheimster Gegenspieler des Helden verkörpert sie oft genug das „Schicksal", in dem Sinne, wie es etwa Fr. Grillparzer, freilich mit Rücksicht auf die Tragödie (aber eigentlich mehr aus einer epischen Auffassung des Dramas), umschrieben hat[2]):

[1]) Vgl. R. Müller-Freienfels, Philosophie der Individualität (1921) und das oben (S. 120) genannte Büchlein von J. v. Uexküll.

[2]) Die Stelle ist abgedruckt in meiner „Deutschen Dramaturgie" Bd. 1 (2. Aufl. 1921), S. 87.

Digitized by Google

„Das was außer unserem Willenskreise, unabhängig von uns, also notwendig vorgeht und, ohne daß wir es nach Willkür bestimmen könnten, auf uns bestimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir, im Zusammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kausalitätsgesetze als Ursache und Wirkung stehend gedacht, Verhängnis, und insofern wir einen Verstand voraussetzen, der, ohne Einwirkung auf die Verhängnisse, das Verhängnis denkt und, außer der Beschränkung von Raum und Zeit, von vorher und nachher erkennt, Schicksal (Fatum.)."

Noch einen Schritt weiter und wir gelangen zu Goethes Anschauung vom „Dämonischen" als einer die natürliche und die sittliche Ordnung der Dinge durchkreuzende dritte Folge:

„Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden konnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang"[1]).

Bei dem Ausdruck „dämonisch" beruft sich Goethe ausdrücklich auf die Alten; wir denken aber hier weniger an das „Daimonion" des Sokrates als an jene reiche Welt der „niederen Mythologie", der in den beiden Walpurgisnachtdichtungen des „Faust" so viel Raum und Bedeutung vergönnt ist. Bevölkerte doch auch der antike Mensch seine Landschaft mit einer Fülle von Wald- und Berg-, Wasser- und Luftgeistern, denen er vielleicht Verehrung widmete, die aber im Grunde nichts weiter „bedeuteten" als die geheimnisvollen Kräfte, welche die Natur ständig auf den Menschen ausstrahlt, wodurch sie seine Einbildungskraft erregt und „seiner Brust geheime tiefe Wunder öffnet". Goethe stellt in seinem Aufsatz über „Epische und dramatische Dichtung" der physischen und der sittlichen Welt eine dritte gegenüber: „Die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale." Freilich sind in der Dichtung, auch in der epischen, diese Welten nicht gar so scharf voneinander unterschieden, so daß er es bedauert, wenn wir heute „für die Wundergeschöpfe der Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden". In Wahrheit ist die „mythologische" Auffassung der Natur für uns verblaßt, an ihrer „mythischen" aber nimmt zum mindesten die „physische Welt", wie der Dichter

[1]) Vgl. Dichtung und Wahrheit, Buch 20.

Digitized by Google

sie darstellt, in hohem Grade teil[1]). In allem was jenseits des Persönlichen wirkt, stecken gleichsam tausend Geisterchen, die alle das Werk des Erzählers treiben helfen, als Boten zwischen Person und Schicksal, als Vermittler von scharf geschnittenen Situationen, von Stimmung und Atmosphäre. Ganz selten ist ein Gebrauchsgegenstand, eine Sitzgelegenheit, eine geöffnete Tür, eine Baumgruppe in der Ferne, ein Wolkengebilde nur um seiner selbst willen, oder nur als Beiwerk da; als etwas, das der Erzähler so mitnimmt, vielleicht um sein Bild überhaupt nur bemerkbar zu machen oder auch, um es als „bekannt" zu identifizieren und sich bei seinem Leser weitere Mühe zu sparen. Das wäre mehr malerisch als dichterisch. Aber ein solcher Gegenstand bedarf nur eines gewissen Farbtons, um sich auf das größere Ganze abstimmen zu lassen. Es ist kein Ausfluß naturalistisch-scharfäugigen Hinstarrens auf die Einzelvorgänge, wenn Heinrich von Kleist erzählt, wie der Arzt, der schwer beleidigt die „Marquise von O..." verläßt, noch einen Handschuh, den er hatte fallen lassen, von der Erde nahm. Der Vorfall ist auch nicht von dem Arzte selbst herbeigeführt, als bereute er seine Heftigkeit; es handelt sich um einen „sinnvollen Zufall", wie er in der „Umgebung" epischer Helden häufig ist. Dadurch erhält die Heldin noch einmal Gelegenheit zu einer allgemeineren Frage, der Gegenspieler zu einer ironischen Replik; das verhilft der Szene zu einem erschütternden Abschluß.

Die Dinge, die Verhältnisse, die Örtlichkeiten usw. brauchen also weder personifiziert noch mit der bestimmten Richtung eines Scheinwillens ausgestattet zu werden. Dennoch sind sie als Träger von epischen Energien den Figuren zu- und fast gleichgeordnet und arbeiten auf ihre Weise an dem Fortgang des Ganzen mit, den sie beständig widerspiegeln. Was sie mit den Figuren zur Einheit bindet, ist vor allem ihr Anteil an der epischen Raumgestaltung und Milieubildung, wovon oben die Rede war (S. 109ff.). In dem „Dunstkreise" des epischen Vorgangs entfalten sie ihre Scheinpersönlichkeit oder ihre Dämonie und können mit den echtpersönlichen Zügen und Äußerungen der Figuren in Wechselwirkung treten, sei es nur für unsere Betrachtung, sei es innerhalb des

[1]) Auch die epische Welt ist also ein Teil des „Mythischen Analogon" in dem Sinne von Lugowski (s. S. 124ff.). Streng genommen müßten wir oben von einer mythisch-analogen oder vielleicht „mythoiden" Auffassung sprechen. Der Zusammenhang zeigt, was wir meinen.

Digitized by Google

epischen Vorgangs selbst. Denn ich kann natürlich das blaue Meer z. B. (wie wir oben schon bei der Besprechung des Raumes andeuteten) mit all seiner Herrlichkeit als Begleitung (oder als Grundlage) einer beruhigten Seelenstimmung wie als Gegensatz zu einer wilden Erregtheit des Helden auffassen und gestalten, ohne daß er selbst sich dieser Beziehungen bewußt würde und ohne daß sie für die äußere Handlung etwas bedeuteten. Die epische bewegende Kraft der „Landschaft" erzeugt dann in uns jene „mythische" Haltung, kraft deren wir über alle tatsächlichen Beziehungen hinweg poetische Zusammenhänge wahrnehmen. Wie die beiden Wirkungen der Außenwelt leicht ineinander übergehen können, zeigt etwa der Schluß des ersten „Zykels" von Jean Pauls „Titan". Die prachtvolle Schilderung der sonnenbestrahlten italienischen Alpenlandschaft, deren Anblick der junge Albano auf einmal genießt, nachdem ihm sein Begleiter (etwas raffiniert) die Binde von den Augen gerissen hat, ist für die äußere Handlung von sehr geringem Belang. Stärker wirkt der große Anblick auf die Seele des Helden ein: „Das stolze Weltall hatte seine große Brust schmerzlich ausgedehnt und dann selig überfüllt"; aber auch diese Erfahrung ist von mehr symbolischer Art und deutet nur vorhandene epische Möglichkeiten in seiner Persönlichkeit an. Zugleich aber nimmt der Dichter mit uns seinen Standpunkt ganz hoch — so hoch, daß uns die Bedeutung des jungen Cesare und auch die Bedeutung Italiens für seine Entwicklung ohne weiteres klar wird[1]).

Die „Natur" im weitesten Sinne, mit Einschluß der Örtlichkeit, der Landschaft, des Klimas usw. ist der bedeutendste Teil der

[1]) In einem weitausladenden Schlußsatze läßt dann der Dichter den Vorgang eigens auf unsere Seele wirken: „Hohe Natur! Wenn ich dich sehe und liebe, so lieben wir unsere Menschen wärmer und wenn wir sie betrauern oder vergessen müssen, so bleibst du bei uns und ruhst vor dem nassen Auge wie ein grünendes Abendrotsgebirge. Ach vor der Seele, vor welcher der Morgentau der Ideale sich zum grauen kalten Landregen entfärbt hat — und vor dem Herzen . . . und vor dem Auge . . . und vor dem stolzen Göttersohn . . . vor allen diesen Dingen bleibst du, erquickende Natur, mit deinen Blumen und Gebirgen und Katarakten treu und tröstend stehen" usw. Das ist gewiß „Reflexion", aber die eines Dichters. Und es ist kein Zufall, daß er bei dem Außer-Persönlichen stärker zu Worte kommt als da, wo seine Figuren sich innerhalb des hell vor ihnen liegenden Bezirks selbst orientieren, wo sie selbst zur Bewegung hindrängen.

Digitized by Google

Außenwelt, womit der Erzähler rechnen, die er notwendig gestalten muß, um die Macht des Schicksals im Gesamtgefüge deutlich zu machen. Zweckmäßig knüpft er dabei immer an das unmittelbar Gegebene, Handgreifliche, Bekannte oder leicht zu Schildernde an, das er aber zunächst in der Einmaligkeit und Seltsamkeit oder in der bloßen Auffälligkeit seiner besonderen Erscheinung erfaßt, um dann seine ganz persönliche Anschauung daranzuknüpfen. Es schadet natürlich nichts, wenn er mit allbekannten Benennungen anfängt, wie z. B. Fontane[1]); wenn er sie nur episch zu „bewegen" versteht. Er kann aber ebensogut Unbekanntes gleichsam als „Vokabel" heranziehen, wenn es unsere Aufmerksamkeit auf Ungewöhnliches spannt. Er muß nur eines wie das andere alsbald in die geeigneten Zusammenhänge bringen und es atmosphärisch ausnutzen. Die idiomatischen Wörter am Anfang von Schillers „Wilhelm Tell" versteht auch kein deutscher Zuschauer ohne weiteres, aber bald wird ihm klar, daß es sich um Wetterzeichen handelt, deren Benennungen noch etwas Mythisches an sich haben und auf mehr als bloße Naturgewalten hinzuweisen scheinen[2]). Natürlich kann nicht jede Einzelheit in der dichterischen Landschaft so weitreichende Bedeutung haben. Bei einer Reise über verschiedene Stationen muß der Dichter schnell über vieles hinweg-eilen: hier bedeutet die Linie alles, der Punkt nichts. Wenn aber das, was an sich selbst keinerlei epische Bewegungskraft enthält, mit farbentriefendem Pinsel ausgeführt wird, so hat im besten Falle die Technik einen Erfolg zu verzeichnen, die Dichtung geht leer aus. Ebenso schädlich ist jede fachlich genaue, pedantische Schilderung ohne dichterische Kraft. Professorenromane, wie sie Georg Ebers schrieb, stoßen uns aus eben diesem Grunde ab. Seine breiten Schilderungen der fernen Landschaft und Lebensweise sind ein peinliches Mischgebilde aus Kolleg und Essai, wozu denn auch die von F. Mauthner[3]) so köstlich parodierten Anmerkungen gehören. Goethe beschreibt den Park in seinen „Wahlverwandtschaften" in verschiedenen Absätzen mit einer Ausführlichkeit, daß man sich einen Plan davon machen könnte, aber dieser Park wird darüber zu dem Schicksalsraum, in dem sich alles abspielt. Im übrigen ist Goethe als Epiker sparsam mit

[1]) S. oben S. 114.

[2]) Vgl. Paul Böckmann, Stilprobleme in Schillers Dramen (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1929, S. 3ff.). Vgl. oben S. 115.

[3]) „Nach berühmten Mustern" (1878).



Digitized by Google

Schilderungen, während er in der „Italienischen Reise" und in „Dichtung und Wahrheit" (z. B. in der Beschreibung des Elsaß) als einer der ersten landschaftliche Reize um ihrer selbst willen dargestellt hat und zwar in der Art des hohen Essais, mit feinsten Schattierungen und Andeutungen dessen, was nicht unmittelbar „gesagt" werden konnte.

In der Dichtung aber wollen wir dauernd die Beziehung auf das Vorgängliche in irgendeinem Grade wahrnehmen[1]). Darum kann die Fahrt eines Mannes, der mit offenen Augen von Ort zu Ort eilt, in rascher Folge von Einzelheiten gegeben werden, ebenso die Flucht eines Abenteurers, der vieles erlebt oder allenthalben Gefahren wittert. Durch das scharfe Hinblicken auf die innere Bewegtheit der Figur wird auch die Seele des Beschauers erregt und in eine bestimmte Richtung gedrängt. Es kommt aber auch vor, daß eine sachlich berechtigte Milieuschilderung uns zwar fesselt, aber die epische Wirkung stört. G. Flauberts „Salammbô" mit ihrer geschichtlich genauen (für ihre Zeit wahrscheinlich bewunderungswürdigen) Darstellung des alten Karthago ragt über alle verstaubte Professorenepik weit hinaus; diese fürchterliche Welt des Moloch ist von einer faszinierenden und zugleich beklemmenden Farbenglut, die man nicht wieder vergißt. Aber diese Welt bewegt sich nicht über ihre eigenen Grenzen hinaus; und was sich vor uns bewegt, steht nur in losen Beziehungen zu jenem Hintergrunde, es fehlt an der Reibung zwischen beiden Seiten. Hier schwelgt die Geschichtsphantasie eines großen Schriftstellers, während in „Madame Bovary" die kleinstädtische Umgebung der Heldin dichterisch lebendig wird.

So schädlich wie die technische Selbstberauschung des Erzählers ist eine außerkünstlerische Begeisterung für den Gegenstand, wo sie zur nackten Tendenz ausartet. Wird er mehr und mehr durch die sinnliche Erscheinung gefesselt, so irrt die Schilderung gern ins Malerische (im weitesten Sinne) oder ins Theatralische ab, wie bei so mancher farbensatten und sprachlich glänzenden, doch episch matten Beschreibung der Landschaft und der Innenräume bei C. F. Meyer.

Wie weit seine Phantasie von der Sache abschweifen kann, zeigt z. B. eine Stelle aus der „Hochzeit des Mönchs". Dante erzählt am Hofe des Cangrande, und die Person des Erzählers wird immer wieder — als Bildungs-

[1]) Vgl. z. B. die Schilderung der Stammburg durch den Fürsten in Goethes „Novelle" (Weimar. Ausgabe Bd. 18, S. 318f.).

Digitized by Google

wert gleichsam — in die epische Gesamtschau hineingezogen. Damit erhalten wir sozusagen eine doppelte epische Bühne, auf der die erzählten Vorgänge sich abspielen; die Verbindung zwischen beiden ist aber äußerlich genug und muß gelegentlich mit bedenklicher Absichtlichkeit bezeichnet werden. Dazu gehört dann die Einbeziehung der „Umgebung" (auf der „Vorderbühne"), die eigentlich nur einen vorübergehenden Augenblick in dem Miterleben des erzählenden Dante von außen her „illustrieren" soll. Auf eine Anspielung hin verschließt er den Mund und senkt schweigend das Haupt. (Man beachte das für die Erzählung fast zu genaue Hinsehen:) „Als er das Haupt wieder erhob, war seine Stirn gramvoller, sein Mund bitterer und die Senkung seiner Nase schärfer" („Wie gemalt", sagt der Kenner, aber das Theater liegt noch näher. Dann fährt die Schilderung fort:) „Dante lauschte. Der Wind pfiff um die Ecken der Burg und stieß einen schlecht verwahrten Laden auf. Monte Balde hatte seine ersten Schauer gesendet. Man sah die Flocken stäuben und wirbeln, von der Flamme des Herdes beleuchtet. Der Dichter betrachtete den Schneesturm, und seine Tage, welche er sich entschlüpfen fühlte, erschienen ihm unter der Gestalt dieser bleichen Jagd und Flucht durch eine unstete Röte." Schon diese „Nach-Interpretation", der später noch eine „deutlichere" folgt: „Hier sitzt ein Heimatloser" zeigt das Beabsichtigte und Gemachte der — freilich nicht unwirksamen — Schilderung, die an sich ein „blindes Motiv" darstellt. Unser Dichter liebt es, seine an den bildenden Künsten geschulte und fast bühnenmäßige Phantasie auf solche Weise spielen zu lassen.

In der vollwertigen epischen Darstellung steht die Natur meistens in lebendiger Wechselwirkung mit den ursprünglichen, „natürlichen" Schichten der Personen, die sich dieser Beziehung und Einwirkung nicht immer bewußt werden. Doch weist gerade diese Seite der umgebenden Natur gern symbolisch auf die tiefsten Gründe der Seele und der Welt hin. Oft vertritt sie die Rolle des schaffenden und tragenden, vielleicht auch des erzürnten, des zerstörenden Schicksals oder sie verrät seine erhabene Gleichgültigkeit gegen das gesellschaftliche und sonstwie gebundene Leben der Menschen. Natürlich kann sie dann auch, wie im „Werther", als „wiederkäuendes Ungeheuer" erscheinen: mit positivem oder negativem Vorzeichen, immer ragt sie gern ins Mythische hinein und dient damit der Verwesentlichung des Vorgangs. Der Homerische Odysseus in der Gewalt der Wogen und der Winde, der Ungeheuer und der barbarischen Völkerschaften ist uns doch mehr als ein kleiner Inselkönig, der den Heimweg sucht, um seine Krone und die Ehre seines Hauses zu retten. Das Schicksal des großen Irrfahrers läßt uns sein Heimweh als einen ungeheuren Naturtrieb nacherleben und rührt eine Lebensglut in uns auf, die im Stadtmenschen oft wie verschüttet ist.



Digitized by Google

Daher die eigentümliche Rolle, welche die Stadt und die städtische Wohnung in der Erzählkunst spielen. Fast immer wird — besonders in neuerer Zeit — der Gegensatz zum „Lande“[1]) oder zur „freien Natur“ betont, wird die Stadt mit ihrer Enge, mit ihren Hemmungen des echten Lebens oder als Lebensraum einer naturferneren Menschenklasse, eben des „städtischen Bürgertums“, auch wohl des großstädtischen Proletariats, deutlich abgewertet. Dem Herzschlage des Epikers ist der ruhig-gleichmäßige Rhythmus des Wachstums und des Ackerbaues, ist das freie Schweifen im Walde oder selbst auf der Landstraße vertrauter als das überhitzte und oft dramatisch-szenisch zugespitzte Treiben der Stadt. Trotzdem kann auch die Stadt zum mystischen Lebensraum werden, zum Boden der Geschichte, der sozialen Kämpfe usw. Wo der „Asphaltliterat“ nur übersteigerte Reize in wirbelnder Häufung sieht, da hört ein anderer den Pulsschlag der Zeit und das Seufzen der Menschheit nach der Verwesentlichung der Zivilisation, oder er sieht dämonische Kräfte an der Arbeit, die Neues und Eignes aus dem Menschen heraustreiben.

Das alles gilt besonders von der Großstadt. Natürlich kann gerade sie im Sinne der Idylle abgelehnt werden und doch den Hintergrund der Erzählung abgeben. „Trotz“ des aufpeitschenden und nervenzerreibenden Lärmes der Umgebung kann sich in einem Dachstübchen, in einer Vorstadtwohnung mit einem grünen Fleck ein „Bürger“ der Weltstadt ansiedeln und seine Seele ausschwingen lassen — falls sie nicht in der Einsamkeit verkümmert. Es kommt auf den Dichter an, ob er eine schlichte Idylle geben, und den behaglichen „Spießer“ am Rande der Metropole zeigen will, wie Heinrich Seidel, oder ob er die große Idylle von der Art des Schulmeisters Wuz bei Jean Paul in die Großstadt verpflanzen kann. Gerade dem erzählenden Dichter ist es gegeben, uns durch die Anlage des Ganzen und die liebevolle Ausführung der Einzelheiten zu überzeugen. In dem ewigen (epischen) Kampfe zwischen Stadt und Mensch erscheint die Großstadt als verzehrendes Ungetüm, dem der eine entflieht, der andere die Stirn bietet, um sein Herz zu wahren. Ein Thema der Zukunft scheint der überragende Seelenmensch, der sie erobert, das Eigenste und Edelste der städtischen Menschen rettet und zum Siege führt. Im übrigen eröffnet das

[1]) Vgl. H. Lemaire, Das Stadt- und Landproblem und seine Gestaltung im deutschen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts (Bonner Dissert. 1933).

Digitized by Google

Epos auch dem Unterliegenden den ehrenvollen Rückzug auf den Posten des überlegenen Beobachters, den er vielleicht kampflos, doch nach innerer Entscheidung einnimmt. Wilhelm Raabe hat bereits die Grundzüge dieses Menschentypus geschaffen, denn die moderne Großstadt zeigt doch nur in riesenhaften Spiegelungen das, was er bereits als städtische „Kultur", meist mit scharfer Skepsis empfand. Auf der einen Seite stehen seine höchstpersönlichen Großstadtwinkler aus der „Sperlingsgasse" Berlins mit ihrer „Dachstubenpoesie und -philosophie", auf der anderen Seite das Berlin von Hans Unwirsch und Moses Freudenstein. Die Großstadt, die alles zur raschen und schroffen Entscheidung treibt, macht aus diesen beiden Gestalten was sie im Grunde schon sind; Moses avanciert zum Dr. Theophile Stein (römisch-katholischen Bekenntnisses) und siedelt nach Paris über, wo er schon vorher seinen feineren Schliff empfangen hatte; Hans wird hier im Dachstübchen der Großstadtgasse reif für die Hungerpfarre in Pommern und für ein Leben aus der Ewigkeit.

Das „Trotzdem" kann aber der epischen Großstadt noch in anderem Sinne entgegengestellt werden. Der ungeheure Lebensraum, dessen Art und Unart sich in tausend Einzelheiten von sehr verschiedenem Umfang, Tempo, Sinn und Wert offenbart und aus ihnen atmosphärisch hervorstrahlt, erscheint dann als eine menschliche Siedlung höherer Ordnung, als ein Träger dunkler Geheimnisse, die nicht bloß dämonischer Art zu sein brauchen, wie in dem bekannten Buche von Eugen Sue, das die Großstadt mit ihrer „Unterwelt" romantisiert. Unsere Erzählkunst will ja auch den vielberufenen „Rhythmus der neuen Zeit" einfangen, der in der Großstadt pulsiert und ihm seine menschliche Bedeutung abzufragen. Paul Gurk hat einen Roman „Berlin" begonnen[1]), auf dessen Fortsetzung man gespannt sein darf. Er gehört nicht zu den „Asphalt-Literaten", sondern betrachtet von höherer Warte (nicht bloß aus einem Dachstubenwinkel in der Art W. Raabes) mit sehr scharfen Augen Leben und Vergehen der Stadt. Die Weltstadt als Lebensraum erscheint in vielen amerikanischen (auch in manchen deutschen, in „USA." spielenden) Erzählungen und wird dann schon mit einer gewissen Selbstverständlichkeit hingenommen. Mit ihrem „forcierten" Wachstum, mit ihrer eigentümlichen, etwas brüchigen Schichtung fesselt sie dann

[1]) In der „Deutschen Rundschau" 1925.

Digitized by Google

leicht unseren Blick; immerhin ließe sich gerade im Raume der „Neuen Welt" die mächtige Spannung zwischen der neuen Riesenstadt und einer Natur von ungeheuren Ausmaßen, zwischen „unbegrenzten Möglichkeiten" und dämonischen Widerständen sehr wirksam ausnutzen; der Vetter vom Lande oder aus dem „Westen" spielt da freilich eine klägliche Rolle, während der reife Mensch aus der alten Zeit vor neue Probleme gestellt wird. Auf der anderen Seite kann der Erzähler reiner und stärker als der lyrische Dichter der Großstadt ihren bestrickenden Zauber empfinden und in irgendeiner seiner Personen als episches Motiv aufquellen lassen, besonders wenn er das bequeme Mittel des Heimwehs und der sehnsüchtigen Fernschau meidet und den Anblick der großen Heimat zum unmittelbaren Erlebnis macht. In diesem Sinne hat wieder L. Bromfield mit seinem Roman „24 Stunden", der alle Höhen und Tiefen New Yorks abschreitet, Hervorragendes geleistet[1]. Es wird natürlich dem Bürger der Großstadt schwer, einen Standpunkt außerhalb des Weltstadttreibens zu finden, um es wahrhaft episch zu bewältigen. Upton Sinclair fängt in seiner „Römischen Vision" die überwältigende Fülle und die Furchtbarkeit der Probleme der amerikanischen Gegenwart in einer scheinbar harmlos-lächelnden Betrachtung auf, indem er sie mit dem Sportunfall eines dümmlichen jungen Mannes aus den besten Kreisen verbindet; der Verletzte träumt sich in seinen Fieberparoxysmen nach dem alten Rom, wo es ungefähr so herging wie heute in der neuen Welt; antike und moderne Bilder wirbeln durcheinander, und zwischen beiden Städten erhebt sich das Phantasiebild „der" Großstadt, worin der Zunder für ungeheure Explosionen aufgehäuft liegt. Hier rückt die Stadt gegenüber dem Einzelschicksal beinahe in den Vordergrund, — womit der Leser in den Bann einer von Technik, Kapitalismus und unterirdischen Gewalten beherrschten Welt gerät. Aus ähnlichen Gründen verlegt der Däne Nis

[1] Vgl. die Stelle in der deutschen Übersetzung 1933, S. [illegible]: „Und dann jäh, als hätte jemand einen Schleier fortgezogen, erschien die Stadt im Nebel, eine zauberhafte, wie von Geisterhänden geschaffene Stadt. Im Wintersonnenschein flimmernd stieß Turm neben Turm in den blauen Himmel. Es war keine Stadt, nein, die Festung eines Zauberers, oder eine Stadt, wie der Fischer im Märchen in 1001 Nacht sie erblickt. Von jedem Turme wehte, wie eine kleine weiße Feder, ein Dampfwölkchen. Nancy kamen die Tränen. Das war nicht New-York, nicht die Stadt, die sie verlassen hatte. Das war etwas so Unwirkliches, so phantastisch Schönes wie wenige von Menschen geschaffene Dinge. Vgl. auch oben S. 138.

Digitized by Google

Petersen seine Darstellung des modernen Lebens städtischen Gepräges nach der „Sandalenmachergasse" in dem „Rom des Kaisers Marc Aurel"[1]). Dabei ist seine Erzählung weit mehr als ein Schlüsselroman. Die zeitliche Entwicklung erlaubt nur, alle bei uns so vielfach verschlungenen und überdeckten Motive in ihrer „urphänomenalen Reinheit" an „eminenten Fällen" im Sinne Goethes aufzuzeigen und damit das innerste Gewebe des Großstadtlebens bloßzulegen.

In solchen Darstellungen entfaltet die Riesenstadt ihren düsterunheimlichen Glanz und eine Lebensfülle, die den Fremden, den Landbewohner anlockt und verführt, dem „echten" Großstädter aber reiche Lebensmöglichkeiten des Menschen bieten kann, wenn er sich von der ungeheuren Plattform aufzuschwingen vermag. Der geweitete Gesichtskreis, das Denken in großen Räumen und Zeitmaßen, das Rechnen mit ungeheuren Kräften, Massen und Summen, vor allem aber mit Spitzenleistungen des Geistes und der Energie und mit den ungeheuren Seelenkräften, die zur Selbstbehauptung der Persönlichkeit und ihrer Würde immer noch und gerade hier aufgefordert werden: das alles macht die Großstadt zu einem epischen Hauptmotiv mit großem Wirkungskreise; sie kann episch als Lebensraum durchaus bejaht werden, ohne oberflächliche Verherrlichung und Blendung gegen ihre Gefahren. Die ursprünglichen Instinkte und die eine Persönlichkeit aufbauenden Kräfte, die gemeinhin in dieser Umgebung verkümmern, müssen auf einer neuen Ebene, gewissermaßen „oberhalb" der Großstadt oder „hinter" ihr (*clam Urbe*) zu höherer Entfaltung gelangen. Hier also liegen noch Aufgaben für die Erzählung der Zukunft.

Vielleicht wird dann auch die Stellung des Außenseiters zur Großstadt noch neue Aufgaben stellen. Einstweilen wiegen noch die verneinenden Züge vor. Den furchtbaren Niedergang des Bauern, der in die Stadt zieht, hat schon die ältere Heimatdichtung aufgegriffen. W. v. Polenz macht ihn zum Hauptgegenstande seines „Büttnerbauern" (1895), freilich ohne gerade den Charakter der „Weltstadt" zu betonen. In neueren, nicht immer tendenzfreien Erzählungen (wie in dem Erstlingswerk von Walter Bauer: „Ein Mann zog in die Stadt" 1931) gilt die vernichtende Kritik vor allem der modernen Industriestadt, die sich ja nicht mit der Großstadt decken muß, die aber des öfteren nur deren Schatten-

[1]) Nis Petersen, Die Sandalenmachergasse, deutsch 1933.

Digitized by Google

seiten zeigt und von ihren belebenden Kräften allenfalls die angespannte Energie, den Kampf der oberen Kreise ums Dasein spüren läßt. Einen interessanten Ansatz (der aber dichterisch nur teilweise gelungen ist) zu einer gleichsam enzyklopädischen Behandlung dieser Fragen machte Dierk Seeberg mit seiner Romanreihe „Die Metallstadt"[1]): er schreitet die einzelnen Ringe des eigentümlichen Gebildes ab und zeigt überall den Kampf des Menschen mit der neuen Arbeitsweise. Doch bleibt es bei einer ziemlich äußerlichen Addition von Eindrücken und Beobachtungen, weil die moderne „Industriezentrale", das Mittelding zwischen der modernen Metropole und der geschichtlich gewordenen Stadt im älteren Sinne, bei uns weder die Dämonie des neuen Amerika noch menschheitliche Eigenwerte im deutschen Sinne offenbart; jedenfalls führt unser Erzähler die Wünschelrute nicht, die sie ihr entlocken könnte. Immerhin wären die erzählenden Dichter am ehesten berufen (auch im Sinne einer nationalen Wiedergeburt), die leisen Untertöne hören zu lassen, in denen auch hier ein besonderes Erleben z. B. in neuer Arbeitsgemeinschaftsbildung sich anmeldet. Zunächst lastet die Erscheinung der „werdenden Großstadt" wie ein dumpfer Druck auf uns.

Einen Fortschritt gegenüber der „objektiven" Darstellung bedeutet schon ihre ironische Behandlung wie in Ludwig Winders „Dr. Muff". Der Dichter zeigt den Untergang eines Seelenmenschen in diesem Meere von moderner „Tüchtigkeit" und „Sachlichkeit" mit erschreckender Treue. Ruhiger faßt der Amerikaner die gleichen Vorgänge auf. Wo der Deutsche den Untergang des alten, da sieht er das Entstehen des neuen Bürgertums, gleichsam auf Probe, wie in „Babbitt" von Sinclair Lewis. Man hat mit Recht in dieser werdenden Großstadt „Zenith" die ins Riesenhafte vergrößerte Präriestadt aus dem Erstling des Dichters („Die Hauptstraße" 1920) wiedergefunden. Nur daß auch der kleinste Zug von wilder Selbstbehauptung fehlt: der gute Babbitt ist Spießer mit Leib und Seele, dessen aufgeblasene Scheingröße ein letztes Fünkchen von Menschentum, das einmal auf einem Seitensprunge aufflackern möchte, nur um so schonungsloser beleuchtet.

In dem großen Sinne einer „strafenden Satire" (nach Schiller), als Symbol des Niedergangs gesunden Volkstums überhaupt hat

[1]) Teile: „Mauer um die Stadt", „Unterstadt", „Zwischenstadt" und „Oberstadt" (1927ff.). Beispiel eines „Romans, des Nebeneinander" (vgl. unten S. 330).

Digitized by Google

die Industrialisierung der Massenstädte nur ein Deutscher gesehen: Hans Grimm in seinem „Volk ohne Raum", dem Gegenstück zu seinen farbenglühenden, dämonisch-untergründigen Erzählungen aus Südafrika. Auch seine Großdichtung ist beseelt von dem inneren Ringen deutscher Volkheit um Lebensraum und um Freiheit zur Entfaltung; die Wirkung auf uns wäre noch stärker, wenn der Verfasser nicht in seinen größeren Dichtungen so stark zur unmittelbaren oder mittelbaren „Ansprache" an die Leser neigte. Die beiden Landschaften, die er so gern einander gegenüberstellt, die beiden Schichten seiner epischen „Welt", müßten rein durch ihre eigene Dämonie und ihre lebendig-problematische Gestaltung überzeugen und wirken.

Alles in allem hat sich in der Epik der Gegenwart die Behandlung der Großstadt zu Unrecht so weit vorgedrängt, weil sie den letzten Problemen doch immer ausgewichen ist. Millionen deutscher Volksgenossen verspüren heute wieder den besonderen Lebenswert der Stadt und ihrer Lebensformen überhaupt, wie sie weder die Zwerg- und Land-, noch die Welt- und Industriestadt zeigen: weder Winkelidyll noch Babel decken sich mit diesen Werträumen. In jedem „ζῷον πολιτικόν" lebt etwas von dem Wesen und der inneren Schönheit der „Polis", den die Griechen zuerst empfunden haben, und es liegt nur an dem Dichter und zumal dem epischen Dichter, die besonderen Wirkungen aus der Berührung zwischen dem städtischen Gemeinwesen und dem Menschen hervorzutreiben und lebendig zu gestalten.

Bezeichnend für das städtische Leben überhaupt (mit seiner ländlichen Umwelt) ist zunächst das nähere Aneinanderrücken der Menschen gegenüber dem Leben auf dem Lande. An die Stelle der bäuerlichen Gemeinschaft[1]) tritt hier die „Geselligkeit" und eine daraus sich entwickelnde „Gesellschaft". Im Dorfe sind alle einzelnen Glieder im Wesen gleichartig, wenn auch vielleicht durch Lebensalter, Erfahrung, Besitz und Einfluß voneinander unterschieden. Sie leben gleichsam „aus dem Grunde", sind durch tausend lebendige Beziehungen täglich und stündlich aufeinander angewiesen und durch Arbeit und alten Glauben (den sog. Aberglauben) mit ihrem Boden eng verbunden[2]). Diese große Einheitlichkeit und Allgemeinsamkeit lockert sich oder verschwindet bei

[1]) Die freilich bei den „Einödshöfen" aufhört.

[2]) Vgl. besonders K. Beste, Das heidnische Dorf (1932).

Digitized by Google

dem Übergange in die Stadt — selbst wo der Ackerbürger vor den Toren noch sein Stückchen Land besitzt und selbst bestellt. Die Stadt wendet sich an das helle Bewußtsein des Menschen, schafft künstliche und oberflächliche Beziehungen, läßt das Urtümliche rasch ins Dunkel zurücktreten und ruft dafür andere Möglichkeiten zum Leben auf. Die neuen Bedürfnisse, die das andere Dasein in den Mauern mit sich bringt, führen zur Berufsspaltung und zu einem neuen Berufsethos. Hier prallen die ständischen Lebensformen und Wertsetzungen zum erstenmal grundsätzlich aufeinander; Konflikte, die auf dem Lande allenfalls einmal an der Grenze erschienen, rücken in den Mittelpunkt und bedrohen die Substanz des Lebens. Spiegeln sie doch in ihrer eigentümlichen Verflochtenheit jene Fragen und Nöte, die in den modernen Formen des Großstadtlebens oft in grotesker Übersteigerung und Verzerrung auftreten, gleichsam mit der Reinheit des Urphänomens wider.

Was die Stadt vor dem Lande in dichterischer Hinsicht voraushat, ist die mit dem bloßen Gegenstande schon gegebene Fülle und Enge der menschlichen und örtlichen Beziehungen, die freilich mit der Auflockerung und Entwertung des natürlichen Lebens erkauft wird. In den neuen Lebensformen ist alles schärfer, bewußter, schwieriger. Der geborene Stadtbürger wächst freilich in diese neuen Rücksichten und Rücksichtslosigkeiten hinein, ohne daß ihre Besonderheit und ihre unnatürliche Geschraubtheit ihm recht aufginge. Das Bürgertum selbst ist ja in seine Formen allmählich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit hineingewachsen. Für den deutschen Erzähler des 18. Jahrhunderts stand, wo er städtische Erlebnisse darstellte (im allgemeinen bewegte er sich ja am liebsten auf Schlössern und in deren Umgebung), mehr die naturgewachsene Mittelstadt im Vordergrunde, deren Gepräge selbst auf Städte wie Berlin und Wien im wesentlichen noch zutraf. Das war eben „die Stadt", allenfalls: „die Residenz" mit ihrer aufgestockten höfischen Kultur. Allmählich erst hat sich, neben dem oben erwähnten Groß- und Weltstadttypus der Begriff der „Kleinstadt", besser der „Provinzstadt" herausgebildet, unter den z. B. der Berliner Literat auch recht ansehnliche Städte außerhalb der Metropole zu befassen liebt. Da bildet sich tatsächlich ein besonderer mittlerer Lebensraum zwischen Großstadt und Land aus. Die kleine Land- und Ackerbürgerstadt spielt heute dichterisch kaum eine Rolle mehr[1]). Damit ist eine Fülle von

[1]) Der Weltstädter kann sie kaum mehr „vom Lande" unterscheiden.

Digitized by Google

feinen Motiven und intimen menschlichen Beziehungen vertrocknet, die dann die Heimatdichtung zu retten suchte. Es gibt ja weite Strecken des Menschlichen, die nur in ihrer Wechselwirkung mit der Kultureinheit der „kleinen Stadt“[1]) zur reinen Entfaltung kommen und die eine dichterische Gestaltung von besonderer Art herausfordern. Die „Enge“ in der Verhältnisse in der kleinen und mittleren, auch der „alten Stadt“ wird der Dichter, dessen Blick an sich immer aufs Unendliche gerichtet ist, nicht ganz verschweigen können, aber die Enge birgt auch ihre — oft unauslotbaren — Tiefen. Hier wird das Städtertum wirklich noch lebendig und zeigt landschaftlich-stammhaften oder ständischen Charakter. Das kann auf geschichtlicher Grundlage geschehen. So gibt z. B. W. Raabes Buch „Aus unseres Herrgotts Kanzlei“ ein sehr lebensvolles und menschlich bedeutsames Bild des alten Magdeburg als eines landschaftlichen Kulturmittelpunktes der alten Zeit; nur wird in einer solchen geschichtlichen Erzählung die innere Lebensform der Stadt zu leicht gefährdet durch die wilden, übergreifenden Motive des Krieges, während Achim von Arnim in seinen „Kronenwächtern“ allen Zauber des alten Reichsständetums walten läßt. Ähnlich steht es mit der Darstellung des alten Venedig (und nachher des Orients) in dem Marco Polo-Roman „Zwei Welten“ von Egmont Colerus (1930). Da handelt es sich freilich nicht in erster Linie um das Schicksal der Lagunenstadt und ihrer Bewohner; aber Gestalten wie der alte Polo, sein Bruder und sein Sohn, so verschieden sie gezeichnet sind, können den Wurzelboden ihres Seins eigentlich nur in einem solchen Gemeinwesen, wenn auch vielleicht im Gegensatz zu ihm entfalten; dafür sind die scharf geschnittenen Formen des städtischen Lebens von besonderer Bedeutung, wobei freilich die innerpolitischen Zeitverhältnisse neben dem Lokal eine bedeutende Rolle spielen.

Vor allem muß die Erzählung aus der Gegenwart, die so oft der notwendigen Auseinandersetzung der jungen Verfasser mit ihren angestammten städtisch-bürgerlichen Lebenskreisen entspringt, wohl oder übel auf diese Dinge Rücksicht nehmen. Das Örtliche wird dabei stets in der engsten Verwobenheit mit der geistigen Art seiner Bewohner, d. h. als „Umgebung“ des Helden und seiner Gruppe gestaltet werden müssen. Stadtkinder von fragwürdiger

[1]) Vgl. den Schlußband von G. Freytags „Ahnen“, wo sich ältere Kulturstufen in der Kleinstadt des 19. Jahrhunderts verdichten und verflachen. Enge der Kleinstadt: G. Flaubert, „Madame Bovary“.

Digitized by Google

Art („Früchteln") treiben sich in dem bekannten Roman von L. Frank die „Räuberbande" auf Würzburger Boden herum: in der alten Bischofsstadt, die im Begriff steht, sich zu „verneuern", ohne doch großstädtische Formen des Seins und des Lebens anzunehmen. In der Enge dieser Formen schäumt gleichsam fränkischer Most auf, der sich freilich nicht gerade zu edlem Weine klärt. Die gallige Art des Dichters spiegelt sich in seiner Auffassung des Bürgertums bei Jung und Alt, die Stadt wird zum Sinnbild der Lebensbefangenheit überhaupt. Gerade die fränkische Landschaft hat auch ganz andere Darsteller hervorgebracht und sich ihnen als epischer Lebensraum geradezu aufgedrängt. W. Weigand versteht den intimen Zauber der Landstadt und taucht sie gern in jenen Goldglanz ein, der aus dem Römer mit edlem Frankenwein erstrahlt; dabei entgeht er doch der anderen Gefahr der Versüßlichung und Verniedlichung der städtischen Lebensformen im Sinne der „Butzenscheibendichtung". Und die „Barb" in dem Roman von Kuni Tremel-Eggers zeigt noch stärker als W. Weigand in seiner Trilogie[1]) (wenn auch nicht mit so hoher künstlerischer Vollendung) das Heranwachsen neuen, lebensstarken, sicheren und ausgeprägten deutschen Menschentums aus dem Boden des fränkischen Städtchens „Schlettstadt". Das erinnert an den größten ihrer Landsleute, an Jean Paul und seine Frankenstadtbilder.

Land und Stadt werden freilich, wie immer wieder bemerkt werden mußte, „erzählungsfähig" erst durch die Verhältnisse, die sich auf ihrem Boden und in ihren Mauern herausbilden. Bei Einödhöfen, auf Gebirgsalmen, in der Wüste und im einsamen Kahn, der auf den Wellen treibt, mögen die menschlichen Daseinsformen gemeinschaftlicher Art eine geringe Rolle spielen. Auch bei Weißen, die unter Südseeinsulanern oder Grönländern leben und geringe, dann meist gewaltsame oder doch fragwürdige Berührungen mit ihnen haben, pflegen ebenso primitive Verhältnisse zu herrschen wie bei den Kanaken und Eskimos. In Friedrich Lindemanns (wieder stark an J. Conrad erinnernden) Roman „Ein Mann ging von Bord" (1930) spielen selbst die von der Regierung geordneten Lebensverhältnisse der Weißen eine geringe Rolle: hier wird alles gleichsam von Urmotiven beherrscht, und die wilde Leidenschaft der gereizten Insulaner ist ein Stück der Naturumgebung, in der

[1]) „Die Frankenthaler" (1889) mehrfach umgearbeitet bis 1925, „Die ewige Scholle" (1929) und „Die Gärten Gottes" (1930).

Digitized by Google

sich alles abspielt. Es ist auch bezeichnend für J. Conrad als „heimatlosen Kosmopoliten von aristokratischer Haltung" (Stresau), daß er sich um die geschichtlichen Formen der europäischen Gesellschaft so wenig kümmert. Dafür faßt er z. B. Schiff, Landschaft und Menschen als eine in sich geschlossene, durch eine gemeinsame Logik und Ethik bestimmte Einheit auf. Er schafft sich dann wohl eine eigene „Umgebung" in ähnlichem Sinne, nur mit anderen Mitteln als Robinson Crusoe bei Daniel Defoe, der ja gleichsam bei der Urzelle der Gemeinschaft im aufklärerischen Sinne, bei der Zweiheit (nicht einmal bei der Ehe!) beginnt. Heute wissen wir, daß das Menschliche sich zuerst in der Lebensform der „Horde" entwickelt hat und daß unser aller Leben in dieser Keimzelle alles sozialen Seins mit der Macht eines Urtriebes verwurzelt ist. Kriegs- und Nachkriegsromane, wie vor allem die klassische Darstellung von E. E. Dwinger arbeiten mit diesem Motiv der Eroberung einer neuen Umgebung und der Einstellung auf sie in Kampf oder Kameradschaft. In ähnlichem Sinne gestaltete Ina Seidel mit erstaunlicher Einbildungskraft das Forscherschiff des James Cook, auf dem der jüngere Forster seine Weltumsegelung mitmacht („Das Labyrinth"), zu einem plastischen Lebensraum phantastischer Art, auf dem sich unter gebildeten Menschen des 18. Jahrhunderts fast urtümliche „Verhältnisse" des Zusammenhaltens, freilich auch des Krieges aller gegen alle entwickeln. Auch hier wirkt unter der Oberfläche die tiefe Sehnsucht des Menschen der Gegenwart mit, den Zustand der ersten Gemeinschaftsbildung noch einmal zu erleben. Dieser Zug ist in unserer Dichtung stärker als die meisten ahnen.

Mehr als solche Ausnahmebedingungen des Lebens begünstigen die immer wiederkehrenden Verhältnisse des Menschenlebens in dichterischer Auffassung die Entfaltung des epischen Vorgangs. Sie sind es ja, die das Dasein des Menschen dauernd tragen, aber auch dauernd als Last auf ihn drücken. Sie können (meist in Verbindung mit Landschaft und Milieu) die Front des Schicksals darstellen, mit der sich der Held kämpfend auseinandersetzen muß. Sie lassen uns empfinden, wie dicht alles Persönliche mitten im hellen Tageslicht an ein Unheimliches, Unfaßbares und doch höchst Wirksames grenzt, dem eine irrationale Unterschicht auch im hochentwickelten Menschen antwortet. Kaum eine Erzählung von einigem Umfang und Gewicht kann den Menschen aus seinen „historischen" und sozialen Bindungen herausreißen, wozu die

Digitized by Google

übermenschlichen Beziehungen zu den Toten und zur Geisterwelt, zu den Göttern und zu den Naturkräften oder zu dem personifizierten Schicksal selbst kommen. Meist haben auch diese Erscheinungen der „dritten Welt“[1]) eine gewisse, einseitig übersteigerte, oder verzerrte Teil-Menschlichkeit etwa eine spukhafte Gestalt, sprechende Gesichtszüge und Gebärden, eine Sprache von besonderem Klang und Tonfall, menschliche Vorstellungen und Begierden in merkwürdiger Verflüchtigung und Verzerrung — kurz, irgend etwas, das an unsere menschliche Umgebung erinnert, wenn auch vielleicht in der Art, wie unsere Umwelt uns im Traum oder in Fieberphantasien erscheinen mag. Im Grunde ist die „Geisterwelt“ (z. B. bei E. T. A. Hoffmann) nur die Fortsetzung des Menschlichen nach der irrationalen Seite hin, wobei die „Persönlichkeit“ sich auflöst zugunsten einzelner „Züge“ oder formelhafte Verbindungen von geringerer Deutlichkeit, aber von tieferer, hintergründiger Bedeutung. So gehören sie denn zu jenen Zuständen des Einzelmenschen, wo sich seine Persönlichkeit aus ihren sonstigen individuellen Banden löst, um in höhere Gewalt zu treten. In alledem „verkörpert sich“ für unsere Einbildungskraft das Schicksal als ein übermenschliches, d. h. menschenähnliches Wesen von größtem Maßstabe und Wirkungsbereich; erst als solches tritt es mit den handelnden Figuren, die ja auch vom Leben abgelöst sind, auf eine Wirkungsebene.

Ganz fehlt die „dritte Welt“ in kaum einer Erzählung[2]). Zwar gibt es kleine Anekdoten aus dem Leben, die das „Übernatürliche“ möglichst zurückhalten. Dennoch würde das Erzählte nicht erzählenswert sein, wenn nicht irgendein nach Umfang, Kraft, Bedeutung usw. „Unfaßbares“, wenn nicht eine Übersteigerung des Menschlichen nach der Seite des Erhabenen, Verruchten, Drolligen usw. jeweils mitspielte, was durch den Hang der Erzählung zum Abenteuer begünstigt wird. Je tiefer die Erzählung greift, um so enger wird — in Bejahung oder Verneinung — die Verbindung des Abenteuerlichen mit dem Idealen. Eine so bis zur Beklemmung „verdichtete“ Erzählung wie Fr. Hebbels „Kuh“ wirkt um so schauerlicher, weil hier auf ganz natürliche, fast maschinell-exakte Weise alles Entsetzliche auf einen Augenblick des Umschlags zu-

[1]) Über diesen Begriff vgl. oben S. 142.

[2]) Auch im bloßen Schwank gibt z. B. das „Närrische“, in der Satire das Vernunftwidrige den unwirklichen Welthintergrund her. Ohne diesen wäre die Geschichte wirkungslos.

Digitized by Google

sammengedrängt ist. Und selbst in der kurzen Anekdote Heinrichs von Kleist „Aus dem letzten preußischen Kriege" wird der Held deutlich als ein „Teufelskerl" hingestellt. Je knapper die Erzählung zusammengedrängt wird, um so lebhafter erinnert sie an ihre sagenhaften Vorformen.

Goethes „Wilhelm Meister" hat das Irrationale, das Wunderbare als solches zuerst wieder mit hohen Würden in unsere epische Dichtung eingeführt — als wunderlich-sinnvolle Fügung des Lebens. Es umspielt die gesamte Entwicklung des Helden in verschiedenen Höhenlagen und es reicht mit den Gestalten Mignons und des Harfners unmittelbar in die menschlichen Vorgänge hinein. Doch schweben auch diese beiden Gestalten zumeist in einer eigenen Schicht zwischen zwei Welten, sodaß ihre Erscheinung leicht etwas Unwirkliches, halb Gespenstisches und halb Mechanisches hat, wie der Eiertanz des Mädchens an den der Marionetten erinnert. So greift ihr Wirken weniger mit dem der „eigentlichen" Menschen zusammen, als mit den Kräften der Zufälle, der Ahnungen usw., wodurch Wilhelm Meister immer wieder bestimmt und in seinem Schicksalsglauben bestärkt wird. Auch die Gesellschaft vom Turm überschreitet den Bereich einer Zweckgemeinschaft edeldenkender und tätiger Menschen; sie handelt gleichsam als Vollstrecker der Gottheit, ähnlich wie Athena in der Odyssee, oder doch im Auftrage einer höheren Vernunft.

So können auch die rein persönlichen Lebensbeziehungen in der Erzählung ein schicksalhaftes Gepräge annehmen. Für den dichterischen Menschen und auch für den epischen Helden haben alle „anderen" Personen und Gruppen etwas Fremdes an sich[1]); alle zusammen bilden eine Art Übergangs- oder Zwischenschicht, auf deren einer Seite das Ichhafte, auf deren anderer das Unpersönliche, ganz Geheimnisvolle liegt. Auf die Seite des „Schicksals" treten sie freilich erst, wenn ihre persönlichen Züge und Umrisse zerfließen und in allgemeinere „Züge" oder „Beziehungen" aufgelöst werden. Das braucht nicht nach der Seite des Mythischen hin zu geschehen.

Schicksalhaft wirken auf den epischen Helden vor allem die nächsten Lebensbeziehungen, in die er hineingeboren oder

[1]) Die Spaltung der Persönlichkeit, z. B. bei E. T. A. Hoffmann ist nur eine Steigerung dieses Fremdheitsgefühls, unter dem große Dichter, wie T. Tasso oder H. v. Kleist ja auch im Leben gelitten haben. Vgl. unten S. 243.

Digitized by Google

hineingestellt wird. Familie, Glaubensgemeinschaft, Klasse und Beruf, Nation usw. Der „Vater" ist für den epischen Helden mehr als ein Mensch der älteren Generation oder als sein Erzeuger. Selbst wo er als solcher erst nachträglich erkannt wird oder sich zu erkennen gibt und selbst wo die Vaterschaft nur vorgegeben wird, bedeutet er für den Nächstbetroffenen ein Schicksal, dank der lebendigen Beziehungsfülle, die wir mit dem Vaternamen einmal verbinden[1]). Die Familie überhaupt wird meist als persönlich erfüllter und charakterisierter Lebensraum dargestellt oder ihre Einwirkung wird als „selbstverständlich" vorausgesetzt; wo nicht, da entsteht ein fühlbarer, meist vom Dichter gewollter Mangel auf der Seite des Helden, der vielleicht keine „Kindheit" gehabt hat. Den zerrütteten Verhältnissen des Elternhauses am Anfang von Goethes „Theatralischer Sendung" stellt die Großmutter des Knaben Wilhelm ein Himmelreich der Kindheit gegenüber, in dessen Mittelpunkt das Puppentheater steht.

Noch wo der Dichter das Familienleben und seine Werte verneint, muß er ihre (oft dämonische) Macht anerkennen. In der Dichtung ist die Familie nur ein Kreis neben anderen (wie Klasse und Volk) und wird gleich ihnen vor allem daran gemessen, wie weit sie den epischen Vorgang vorwärtstreibt oder hemmt. Insofern kann sie wieder in sich gegensätzlich bewegt erscheinen. So kann „besonnte Vergangenheit" im Elternhause sich abheben von verängsteter Schulzeit oder die Liebe der Mutter von den düsteren Einwirkungen der Vaterseite. Immer dringen diese Darstellungselemente über das eigentlich Motivische hinaus und stellen eine besondere Art des lebendigen Seins dar, woran der Held auf irgendeine Weise „teilhat". Hier und in allen — dichterisch — „ähnlichen" Kreisen nimmt das Irrationale nicht leiblich-selbständige Gestalt an, wie bei den Wesen der „dritten Welt"; doch zeigt es sich in tausenden von atmosphärischen Kleinwirkungen mit den realen Familienmotiven verbunden[2]).

[1]) Das kann z. B. an dem Verhältnis Wilhelm Meisters zu Felix bei Goethe oder an dem des angeblichen Vaters zu Albano in Jean Pauls „Titan" beobachtet werden.

[2]) Daher der zauberhafte Reiz selbst halb-durchgestalteter Kindheitsgeschichten: von der tragischen Seite bei Fr. Hebbel „Meine Kindheit", von der heiteren bei H. Hesse, „Hermann Lauscher" (1908); mehr „sachlich" und doch voller dichterischer Klänge in den Selbstschilderungen J. Schaffners (hier besonders: „Johannes" 1922). Höchste Meisterschaft in der Darstellung der Kindheit mit all ihrer Familien-, Welt- und Schicksals-Ver-

Digitized by Google

Es gibt kaum einen Lebenskreis, woran die geheimnisvolle atmosphärische Bedeutung jeder „Umgebung" so klar würde wie an der Familie. Der Schauer, der dieses Zauberreich der „Mütter" umwittert, erhebt alle Umgebungsmotive aus rein äußerlichem Beiwerk zu episch-dichterischen Wirkungen. Nur der Romanliterat kann hier einfach sagen „Familie, Vater, Mutter und Geschwister" usw. (wie er das Lokale einfach „benennt") oder sich mit abgebrauchten Klischees behelfen. Der wahre Epiker wird jeweils die besonderen Werte der angesprochenen Lebenskreise für sein episches Geschehen anklingen lassen, ohne daß es immer von individueller Art im Sinne des Empirisch-Einzigen sein müßte. Vielmehr hat schon sehr früh der epische Stil z. B. in der Volksballade oder im Heldenepos manchen typisch-formelhaften Zug ausgeprägt, der an sich schon dem einmal eingestimmten Leser alles sagt, was gesagt werden muß. Wenn ein homerischer Held an den Ort erinnert, „wo ihm liebe Eltern wohnen", so weist er unsere Seele auf einen Ruhepunkt oder auf ein Ziel seiner tiefsten Sehnsucht, wie die „geliebte Gattin" und die Heimat, deren Bilder dem irrenden König von Ithaka dauernd vorschweben. Je mehr freilich der Dichter danach strebt, seine eigene Welt aufzubauen, um so mehr muß er auch diesen urtümlich-selbstverständlichen Lebensbeziehungen Eigenfarbe und Eigenton abgewinnen. Der hohe dichterische Wert von Konrad Bestes Erzählung „Das heidnische Dorf" beruht nicht zuletzt auf den Gegensätzen und den Verflechtungen sehr verschiedenartig gewerteter und abgetönter Familienkreise. Bis zur blutigen Satire hat z. B. U. Sinclair in seiner „Römischen Vision" seine Um- und Abwertung der überkommenen Schätzung der Familie aufgetrieben — nachdem er sie zur Fratze gemacht hat. Der dümmliche Held steht weniger zwischen der neuen (amerikanischen) und der alten (römischen) Welt, die vielmehr im Wesen einander ganz gleich sind, als zwischen der Welt seiner „guten Familie" (die zugleich einen ständischen Lebenskreis vertritt) und der Welt der Aufrührer, in die eine tragikomische Liebesregung ihn hineinzudrängen scheint, bis er nach dem Tode der angebeteten Führerin sein Gleichgewicht wiederfindet und in seiner Familie „versandet". Wer hinter die Maske des Verfassers schaut, erkennt den tiefen Ernst der Darstellung, und er ahnt jene wahrhaft dämonische Macht, die noch

wobenheit zeigen die Werke von Ina Seidel (besonders: „Das Haus zum Monde" 1916 und „Das Wunschkind" 1932).



Digitized by Google

im „freien Amerika" die überlieferte Autorität der Familie bedeutet. Tradition und Konvention sind in diesen Verhältnissen die einzigen wahren Großmächte neben dem Dollar. Bei den Arbeitern freilich, mit denen der Ich-Erzähler zusammenstößt, herrschen die Bande der Partei, aber sie sind auch die Entwurzelten, deren Familienbande sich aufgelockert haben. Wer, wie der Bruder des Erzählers, freiwillig aus festen Familienbanden ausscheidet, schwebt gleichsam im luftleeren Raum und wirkt einfach lächerlich.

Wir sahen schon an diesem Beispiel, wie eng die Familienfesseln mit anderen, besonders mit berufsständischen und mit Klassenbindungen durch Gegensatz oder Gleichlauf verflochten sein können. In dem Roman von Dickens wird David Copperfield in seiner Verelendung durch eine reiche Tante entdeckt und damit auch dem Lebenskreise wiedergegeben, in dem allein er seine „adlige" Persönlichkeit (im Sinne der epischen Auffassung) frei entfalten kann[1]). Die Beispiele ließen sich ins Unendliche vermehren, würden aber immer nur zeigen, daß in der echten Erzählkunst auch die Umwelt sich gern in verschiedene, inhaltlich bestimmte Schichten oder Schalen auseinanderlegt; sie hängen zusammen, gleich den führenden Werten, von denen sie ihr Gepräge erhalten, und sie stehen wieder in nahen Wirkungsbeziehungen zu den Seelenschichten des Helden. In der führenden Persönlichkeit liegen die Voraussetzungen und die Anregungen zur Wechselwirkung, zum Ineinandergreifen der verschiedenen Leitwerte. Die menschliche Außenwelt erscheint dann gern als Ausstrahlung der Hauptfiguren, von denen sie auch ihren poetischen Sinn erhält. Die örtliche Umgebung bietet zumeist die sinnfälligen Grundlagen dar, auf der sich die Wechselwirkung beider vollziehen kann, aber keines der drei Elemente steht ganz für sich — hier so wenig wie sonst irgendwo in der epischen Gestaltung.

Was also von der Familie gilt, das gilt, wie wir sahen, im wesentlichen für alle weiteren geistigen, ständischen, Klassen- und Massenbindungen der Figuren. Im politischen Roman der Gegen-

[1]) Die willkürliche Trennung des jungen Parzival (bei Wolfram) von der ritterlichen Welt durch die Angst der Mutter wird geradezu als episches Motiv verwendet: die innere Logik der Erzählung renkt wieder ein, was gebrochen ist und führt den jungen Helden, dessen adlige Gestalt und Schönheit alle bestaunen, seinem angestammten Kreise wieder zu. Die Erziehung der Mutter hat ihn unbewußt auf „seinen Weg" gelenkt.

Digitized by Google

wart spielt vielfach die Partei, die „Bewegung" oder das Proletariat die entsprechende Rolle[1]) und nimmt dann die elementarsten Lebensäußerungen und die ganze Lebensbreite des einzelnen für sich in Anspruch. Alle diese „Lebensverhältnisse" können in epischer Darstellung kaum abstrakt oder durch unbelebte Symbole gegeben werden; ihre innere Bewegtheit und ihre episch-bewegende Kraft bedarf der Vertretung durch Menschen, die freilich noch weniger persönliche Eigenart haben dürfen als der Held und seine Nächsten. Es ist ein durchaus dichterisches Wort, wenn Hebbel von seinem Vater sagt, daß bei ihm die Armut die Stelle der Seele eingenommen habe. Aber die Armut des Hauses ist eben personifiziert in dem Vater. Ähnlich geht bei den epischen Figuren niederen Ranges, die in ihrer Gruppierung oder in ihrer Massenhaftigkeit die „Umgebung" darstellen, die Persönlichkeit einfach in den poetisch erfaßten Gruppen- und Massencharakter auf. Da steht denn der „Kollege" oder der „Betriebsleiter" vor uns und auch die Spaltung der Bewohner einer Mietskaserne (z. B. in Bauers Erzählung „Ein Mann zog in die Stadt") bedeutet nur eine Weiterführung dieses Verfahrens. Auf diesem unterpersönlichen Boden entfaltet sich dann wieder gern das Mimische. Um einen charakteristisch-anschaulichen Zug kann dann allerhand buntes Material gehäuft sein, wie so oft bei Dickens: Typen aus dem sozialen oder beruflichen Lebenskreise, aus der Verbrecherwelt oder aus der akademischen Sphäre usw., die uns durch ihre scharf geschnittenen oder karikaturmäßigen Züge im einzelnen und in ihrer Gesamtheit beschäftigen, ohne Persönlichkeitswert zu erlangen. Damit helfen sie eine weitere Sphäre wölben, zu der die Hauptfigur in irgendwelchen (wenn auch gegensätzlichen) Beziehungen steht. Die Art ihrer Einwirkung hängt von der Grundanschauung des Dichters ab, gilt im allgemeinen als selbstverständlich oder wird uns einfach durch „Einstimmung" vermittelt. Auch da kann die Stimmung sehr verschieden sein: der humoristische Optimismus eines Dickens und die ironische Wehleidigkeit eines Thackeray sind oft in der Schilderung eines ähnlichen Milieus deutlich zu unterscheiden. Damit wird aber wieder bewiesen, daß die äußerste Gestaltungskraft des Dichters auch diese Regionen noch durchströmen und beleben kann. Wenn das z. B. bei Zola weniger der Fall ist, so liegt es an seiner dogmatischen Haltung und seiner außerdichterischen „Sachlichkeit".

[1]) Soweit die Masse nicht selbst der „Held" sein soll.



Digitized by Google

Die Lebensverhältnisse, unter denen — und denen zum Trotz — der epische Held sich zu sich selbst findet, sind natürlich nicht ausschließlich an bestimmte Menschengruppen und ihre charakteristische Betätigung gebunden. Ungeheuere Naturereignisse (wie „Das Erdbeben in Chili" bei Kleist) können die Menschen aus ihrer gewohnten Ordnung herausreißen und sie einem dämonischen Etwas unterstellen. Solche Verhältnisse höherer Ordnung sind auch Krieg und Frieden, Aufruhr, Völkerwanderung und Staatengründung: es gehören hierher aber auch Gebilde wie die geschichtlichen und besonders die kulturgeschichtlichen „Epochen", das Mittelalter, die Renaissance usw. mit ihrem „Zeitgeist", ihren „Belangen" und Triebkräften. C. F. Meyer und Ricarda Huch haben gezeigt, wie stark die besondere Begabung und Werthaltung des Dichters sich in ihrer Heranziehung und in ihrer besonderen Gestaltung bewährt. Aber auch hier zeigt sich die starke Wechselwirkung zwischen dem Menschlichen und seinem Widerspiel. Auch geschichtliche Verhältnisse können wieder durch besondere „Träger" von geringen Persönlichkeitswerten mit kleinen realistisch-mimischen Gebärden gleichsam tupfenweise bezeichnet sein; verfügen sie dabei über große Worte und Gesten, wie so manche Gestalt bei C. F. Meyer (z. B. in der „Versuchung des Pescara"), dann wachsen sie über ihre Umgebung hinaus, nicht unähnlich den Räsonneurs im älteren Drama. Mythische Wirkung gewinnen sie leicht, wenn der Verfasser in graue Vorzeit zurückkehrt oder auf die Endzeit verweist, wie H. Fr. Blunck mit seinem vorgeschichtlichen Sagawerk. Seine Menschengestalten sind noch in stärkerem Maße als die der altnordischen Familiengeschichten mit ihrem mütterlichen Boden verbunden; sie erscheinen oft reliefmäßig, wie kaum von ihrem Hintergrunde abgelöst und wenig durchblutet, d. h. eben „vorzeitlich". In seiner großlinigen Massenhaftigkeit paßt dieses Menschentum durchaus zu der chaotischen Umgebung, wo alles sich noch in der Gärung befindet, zu den vorweltlichen, halb fabelhaften Tieren usw. Beides zusammen erzeugt die Atmosphäre, in der z. B. der Vorgang der Feuererfindung sich abspielen kann.

An dieser Gestaltungsweise können natürlich auch Dinge teilnehmen, die dann auch eine Art von Menschenangesicht gewinnen; sie können über ihre menschliche Umgebung hinauswachsen, sich ihre Gedanken darüber machen und damit den Leser — vielleicht in scherzhafter Stimmung — auf einen überirdischen Standpunkt

Digitized by Google

erheben. Freilich fehlt bei der Darstellung des Mondes am Anfang der „Verlorenen Handschrift" von G. Freytag die eigentlich schicksalsmäßige Note, auch die Katze in „Soll und Haben" ist spielerisch behandelt. Um so stärker wirkt die ergreifende Schilderung der Destillationsmaschine in Zolas „Totschläger". Die Fuselquelle verfolgt uns wie ein dämonisches Ungeheuer mit ihrem gleichmäßigen und gleichgültigen, gewaltsamen und rücksichtslosen Stampfen und mit ihren unheimlichen Umrissen.

Alles in allem greifen die Personen auf der einen, die Umgebung auf der anderen Seite nicht nur begrifflich, sondern vor allem im Sinne des epischen Geschehens fest ineinander zu einer polaren Zweieinheit. Sie erläutern einander nicht nur, sie sind einander Lebensbedingung und Triebkraft. Im Vordergrunde wird ihr Widerspiel am deutlichsten sein, aber bei jedem Schritte eröffnen sich Durchblicke auf die tieferen Gründe des Geschehens und tiefere Wesensbeziehungen des Seienden. Meist wirkt die ganze Darstellung um so lebhafter, je stärker die „Umgebung" auch in ihrer Sinnlichkeit dargestellt wird. Nur besteht hier eine ähnliche Gefahr wie bei der Personenschilderung. Wie sich dort der Verfasser leicht in psychologische Detailmalerei verliert oder in einer Fülle von kleinen Zügen schwelgt, so besteht hier die Neigung, das Volks- und Völkerpsychologische, das allgemein Kulturkundliche (und Kulturpsychologische!), das Malerische und Architektonische und selbst das Technisch-Wissenschaftliche zu übertreiben[1]). Wer die Gabe der „Beschreibung" in einem Maße besitzt wie Heinse, wird die an sich glänzenden, ja hinreißenden Impressionen seiner Tagebücher über italienische Kunstwerke und Landschaften gern unmittelbar in die Erzählung übertragen — wo sie tödlich wirken. Im allgemeinen werden wir uns auch hier (wie bei der Personenschilderung) die eingehendere, sich ihrer selbst erfreuende Darstellung am ehesten noch am Rande, im vordersten Vordergrunde, in der Einleitung usw. gefallen lassen; sobald der Vorgang weiter in die Tiefe führt, werden sich die Massen von selbst auflockern und nach Durchsichtigkeit und Bedeutung streben, was die Auflösung und Verwandlung des „Materials" zur Folge hat.

[1]) Bis zur Lächerlichkeit führt die „Verwendung" unverarbeiteten Rohmaterials in den modernen Reportageromanen, z. B. bei Döblin („Alexanderplatz").

Digitized by Google

## Kapitel IV

# DIE DARBIETUNGSFORMEN DER ERZÄHLKUNST

### Vorbemerkung

Wir haben den Bereich der Erzählkunst nach der inhaltlichen Seite abgeschritten. Dabei berührten wir immer schon die Darbietung des Inhalts. Im Grunde sind beide Seiten unlöslich miteinander verbunden. Nur die wissenschaftliche Betrachtung trennt den eigentümlich geschauten und im Schauen bereits gestalteten Inhalt von der für die Aufnahme durch den Hörer des Geschauten von neuem gestaltenden Formgebung. Wie unsere Inhaltsbetrachtung bisher immer wieder in die Formenwelt übergriff, so werden wir im folgenden wieder und wieder an die Ergebnisse der früheren Abschnitte erinnern müssen, um den Formen der Erzählkunst ihr episches Leben, ihre Ausdruckskraft abzugewinnen. Natürlich kann hier nicht alles, was die Erzählkunst mit ihren Vorformen, mit den übrigen Dichtungsgattungen oder mit der sprachlichen Äußerung über haupt gemein hat, aufgezählt und in seinen möglichen Beziehungen zur Epik betrachtet werden. Diese Arbeit müssen wir in weitem Maße der Behandlung der „Einzelformen" und vor allem der Interpretation überlassen. Die einfache, fast kindliche Beiordnung mit „und" z. B. wird im Vortrag des deutschen Hausmärchens bevorzugt und ist auch sonst auf einen bestimmten, fast gewollt „einfachen" Erzählton beschränkt. Sie muß also in der speziellen Literaturwissenschaft mit geschichtlicher Einstellung und in der Werkdeutung behandelt werden. Wir haben es hier nur mit solchen Formgliedern („Elementen" und „Grundformen") zu tun, woran sich das Wesen des Epischen im allgemeinen und in seinen wichtigsten Brechungen offenbart.

Die epischen Darbietungsformen erweisen im Gefüge der Erzählung eine mittelbare Ausdruckskraft, die über ihre nächste, rein sachliche „Bedeutung" oder „Funktion" hinauswirkt. Diese Nebenwirkung ist auch von inhaltlicher, aber meist nicht von grob-sinnlicher oder von logischer Art; sie zeigt das Gegenständliche in engster Verbindung mit dem Menschlichen; sie zeigt Abschattungen, Tönungen und Brechungen der Wirklichkeit eben durch die Form. Es ist ein großer Unterschied, ob ein episches Motiv unmittelbar berichtet oder durch Schilderung gegeben, ob es in ein Bild oder in erregte Szenen umgesetzt, ob es in mitreißender Betrachtung oder in irgendwelcher Gesprächsform übermittelt wird. Diese „Grundformen der Erzählkunst", von denen zunächst die Rede

Digitized by Google

sein soll, wirken also episch-anschaulich und „sprechend" zugleich; sie stehen zwischen den eigentlich inhaltlichen Motiven und dem unmittelbaren sprachlichen Ausdruck und lassen beide erst im dichterischen Sinne ineinanderwirken. Natürlich ist keine von ihnen auf die epische Darstellung beschränkt[1]); so teilt die Erzählung mit dem Drama die Szene und das Gespräch, die beide in dem mimischen Bericht vorgebildet sein dürften. Aber sie erhalten dank der Formkraft des epischen Dichters ganz eigene Gestalt und Ausdruckskraft. Und alle Grundformen entfalten bei ihrem Ineinandergreifen eine eigene Lebendigkeit höheren Grades, die denn auch wohl mit ihrer episch-dichterischen Zweckdienlichkeit in Widerspruch treten kann[2]).

In das „Wie" der Behandlung ist ihre Sprachgestaltung immer schon eingeschlossen, natürlich verlangt sie eine gesonderte Behandlung — schon deswegen, weil der alltägliche Gebrauch der Rede zu Fach- und Umgangszwecken (bis zur einfachen Unterhaltung hin) sich sehr weit von der Ursprache und von der ihr näher stehenden dichterischen Rede entfernt hat. Der Gegensatz und die Wechselbeziehung dieser beiden Sprachschichten werden auch in der Erzählung immer wieder fühlbar, besonders in dem Widerspiel zwischen der allgemeinen, gesteigerten oder spielenden Verwendung der Sprachformen und ihrer unmittelbaren dichterischen Ausdruckskraft.

Das gilt auch von den höchstentwickelten „Stilformen", deren Betrachtung uns zu den besonderen Ausprägungen der epischen Unterarten überleiten wird.

## § 1. DIE EPISCHEN GRUNDFORMEN[3])

Die „Grundformen" sind die Bauglieder der epischen Gestalt. Wenigstens erscheinen sie dem Betrachter zunächst in diesem Lichte. Wie die Gliedmaßen eines Organismus brauchen sie an sich nicht viel zu bedeuten, obwohl manche Bilder und Szenen von

[1]) Wie sie ja sämtlich auch in der Rede des Alltags vorkommen.

[2]) So können wir von dem Inhalt eines geistreichen Gesprächs und durch die dialektische Gewandtheit der Unterredner derart gefesselt werden, daß wir darüber den epischen Vorgang im ganzen, die augenblickliche Situation und selbst die Tatsache vergessen, daß wir es überhaupt mit Dichtung zu tun haben. Ein Dichter wie Th. Mann darf es wagen, den Faden einmal fallen zu lassen, weil er ihn jederzeit wieder aufnehmen kann; ist es ihm inzwischen gelungen, unsere Persönlichkeit aufzuschließen, ohne die mehr unbewußte Grundeinstellung zu verletzen, so werden wir mit frischer Kraft der Anschauung zu der eigentlichen Erzählung zurückkehren.

[3]) Vgl. zum Folgenden meinen Aufsatz unter dem gleichen Titel in der „Germanisch-Romanischen Monatsschrift" Bd. 16, S. 379ff. Mit Rücksicht auf diesen Aufsatz kann ich mich hier über schon Gesagtes kurz fassen, um auf der anderen Seite Neues zu geben.

Digitized by Google

G. Keller und manche dichterischen Gestalten bei Dickens (wie Mr. Micawber oder Uriah Heep) in eigenem Lichte und scharfer Prägung uns vor Augen stehen und uns durch das Leben begleiten. In Wahrheit muß man doch um den Zusammenhang wissen, um solche Einzelheiten voll zu würdigen. Das gilt selbst von Onkel Bräsigs Erzählung von der Wasserkunst in Fritz Reuters „Stromtid". Wenn sich dieses Prachtstück derber Komik aus seinem epischen Zusammenhange immerhin leichter herauslösen läßt als irgendein Kapitel aus den „Leuten von Seldwyla", so liegt es daran, daß Reuter von dem Recht des Humoristen auf lockere Fügung und auf mimische Gestaltung ausgiebigen Gebrauch macht. Ebenso können wir Stücke aus den Satiren von L. Thoma für sich genießen. Ähnlich steht es am anderen Pol der Erzählung: bei den heiligen Geschichten, wie denn die biblischen Perikopen oft ganz auf Einzelbehandlung berechnet erscheinen. Dennoch wird in dem einen wie dem anderen Falle der Hintergrund als bekannt vorausgesetzt. Wir haben es hier mit Grenzfällen auf verschiedenen Ebenen zu tun: sowohl die treffsichere mimische Satire wie das ernste Erbauungsstück greifen über den Bereich des reinen Epos hinaus. Je reiner der episch-dichterische Gestaltungswille ist, um so fester greifen die Baugliedер ineinander, nur daß der poetische Organismus, der sich „in der Zeit" vor uns gestaltet, von luftigerer Art ist als irgendein greifbares organisches Wesen.

Der hohe Eindruck dichterischer Wahrheit und Lebendigkeit wird durch die eigentümliche Gliederung des epischen Gefüges erreicht. Die eigentliche Wesens- und Urform aller Erzählung ist ja, wie wir früher sahen, der Bericht. Er bildet das Knochengerüst des ganzen dichterischen Gebildes, er verleiht ihm Haltung und Lebenskraft. Nun erzählt aber der Berichterstatter auf sehr früher Stufe nicht nur von Vorgängen, sofern sie Veränderungen innerhalb der sinnlichen Welt darstellen; er gibt ihnen sehr früh eine Deutung, er stellt sie in fest geprägte, z. B. in räumliche und zeitliche, in persönliche und allgemeine Kulturgegebenheiten hinein; er behandelt die einzelnen Teile mit verschiedener Ausführlichkeit und Eindringlichkeit und er gibt ihnen Stimme, indem er z. B. an entscheidenden Punkten die menschliche Rede auffängt und wiedergibt. Er zieht aber auch andere Elemente an sich. Ansprache und Unterhaltung, Bild, Auftritt usw., alle diese „ausgezeichneten" Teile des Vorgangs haben, insofern sie selbst

Digitized by Google

vorgängliches Geschehen darstellen, veranlassen oder wesentlich von ihm beeinflußt, umgestaltet werden, schon im Leben ihre besonderen sprachlichen Darstellungsmittel, aus denen sich wieder besondere dichterische Gestaltungsformen da entwickelt haben. Diese „Best-Formen" der Darstellung, auch wenn sie nicht epischer Grundhaltung entsprechen (z. B. die Gestaltung der Unterredung in der dramatischen Dichtung), strahlen auf die Erzählkunst des gleichen Volkes zurück, ohne daß sie unverändert in den Strom der epischen Darstellung eingingen. Sie alle müssen sich irgendwie der Urform des Berichts unterordnen und verhalten sich, alle zusammen, zu ihm wie die Muskeln und Bänder zum Knochengerüste des menschlichen Körpers. Wie dieser seine Lebensfähigkeit oder doch sein besonderes Gepräge, seine Lebensweise verlieren würde ohne die beherrschende Stellung und die mächtige Entfaltung der Wirbelsäule und des Schädels, so würde die Erzählung verflachen und verfließen ohne den festen Rückhalt und ohne die geistigen Ausgestaltungskräfte des Berichts als solchen.

Wo die mittelbaren Formen der Erzählung überwiegen, sprechen wir wohl auch von „Darstellung" im Gegensatz zum Bericht. Doch denken wir hier nicht an den einseitigen Gebrauch des Wortes „Darstellung" in der Lehre Albrecht Schäffers u. a.[1]); dieser meint einen „Bericht" von Vorgängen, der sich durch die ununterbrochene „Stetigkeit des zeitlichen Fortschreitens" und eine „perspektivische Einheit" auszeichnet; diese Einheit soll nicht durch den starren Blickpunkt des Dichters, sondern durch die Auffassung des Vorgangs bei einer der epischen Gestalten gegeben sein. Das letztere bedingt aber so wenig eine völlige Ausschaltung des „ersten Erzählers" wie die Verwendung des „Rahmens", die ja auch nur eine Abwandlung der epischen Berichtform bedeutet. Und die Übertragung der epischen Grundhaltung auf eine epische Figur ist nichts anderes als die Vereinzelung und Unterstreichung einer bestimmten Seelenschicht in dem Dichter selbst. Ferner schließt die „stetige" Darstellung bei aller scheinbaren Vollständigkeit die ungleichmäßige Behandlung der Einzelteile und die raschere Zusammenfassung überwesentlicher Übergänge nicht aus. Damit geht denn auch die „Darstellung" in unserem Sinne mit in den „darstellenden" Bericht ein.

[1]) Vgl. besonders Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 15, S. 137. Vgl. auch O. Walzel, Objektive Erzählung, im „Wortkunstwerk" (1926), S. 182ff.

Digitized by Google

An der Bedeutung des Berichts können auch keine Erweichungs- und Verwässerungsversuche etwas ändern, wie sie seit den Tagen der Romantiker immer wieder unternommen wurden. Man hat der angeblich erschöpften Erzählkunst neue Bahnen eröffnen wollen, indem man dramatische und lyrische, philosophische und fachwissenschaftliche, tendenziös-politische u. a. Inhalte und Formstücke (z. B. die Betrachtung, die Rede, den Traktat) in die epische Darstellung mit hereinzog[1]), ohne die Herrschgewalt des Berichts zu achten. Wahren Segen hat auch die Kunstfertigkeit von J. Joyce der epischen Dichtung nicht gebracht. Die Technik hat im Laufe der Jahrtausende vieles zugelernt, aber sie allein vollbringt das Wunder der Erneuerung nicht, wenn die Urform dieser Kunst verletzt wird.

Diese Urform der Erzählung ist und bleibt also der Bericht in seiner dichterischen Neugeburt und Durchgestaltung. Nur erweist sich, was wir auf den ersten Blick als „eine" Form auffaßten, bei näherem Zusehen selbst als ein reich gegliederter Organismus, der zudem in mancherlei Farben schillert, wie er ja auch in die anderen Gattungen, ja in die Nachbarkünste übergehen kann. Preist man doch mit Recht den Maler der Legende des hl. Franziskus, Giotto di Bondone als einen „glänzenden Erzähler", weil die einzelnen Bilder (besonders in S. Croce zu Florenz) eine Fülle von beseelten, klug ineinander greifenden Zügen bringen und uns zur inhaltlichen Ergänzung der dargestellten „Szene" nach vor- und rückwärts zwingen; doch wird die malerische Erzählung erst verständlich, weil wir durch die Legende mit dem Gegenstande vertraut sind. Auch wird diese Wechselbeziehung erst dadurch fruchtbar, daß der epische Bericht jene Fülle von „mittelbaren" Formen in sich birgt, die anderswo reicher und eigentümlicher ausgeformt zu werden pflegen; in der Erzählung erscheinen sie dann, vermöge der Urverwandtschaft aller sprachlichen Gebilde, leicht als Abwandlungen oder als notwendige Glieder des Berichts selber, je nach den Vorgängen, von denen er zu erzählen hat. Das zeigen schon die „Vorformen" im Leben. Hier ein Beispiel: „Und da steht sie nun und stemmt die Arme in die Seiten und guckt mich so recht höhnisch an und sagt: ‚Was haben Sie da eben behauptet?' Ich sage: ‚Sie werden wohl verstanden haben, was ich gemeint

[1]) Vgl. u. a. den Aufsatz von A. Döblin, Der Bau des epischen Werkes (Neue deutsche Rundschau 1929) und meine Kritik in der Zeitschrift „Die Norag" 1928, Nr. 21. Vgl. unten S. 331ff.

Digitized by Google

habe', sag' ich" usw. Das sind Bild, Gespräch und Szenenansatz vereinigt und doch wird das Ganze noch als Bericht empfunden. Je stärker die dichterische Ausführung sich entwickelt, um so mehr streben bald die einen, bald die anderen „Darstellungsformen" nach einer gewissen Selbständigkeit; sie suchen dann auch den Bericht als solchen wenigstens streckenweise zurückzudrängen[1]) und müssen ihm von neuem zugebildet werden.

In den „mittelbaren Formen" kann sich vor allem das erzählende Ich (oft unmerklich) entfalten, während in dem bloßen Tatsachenbericht das Gegenständliche, Unpersönliche, die Oberhand gewinnt — nicht immer zum Vorteil der epischen Wirkung. Drängt doch so leicht ein „sachlicher" Bericht, bei dem das erzählende Ich zum Schweigen gebracht wird, die Darstellung bis an die Grenze der Dichtung und in die Nähe des „Bulletins". Dennoch hat der reine Sachbericht seine starke Berechtigung in der Erzählkunst als Grundlage und als letzte Formregel des epischen Vortrags, wenn nur die epische Erregtheit des Erzählers mitschwingt. Er schließt nicht nur die Lücken zwischen den lebendigen, meist in Darstellung übergehenden Berichtstellen und sorgt für die Fortführung der Fäden, vielleicht auch für das Aufleuchten des idealen Hintergrundes; er gönnt uns vor allem eine Atempause, nach der wir zur Aufnahme weiterer persönlicher Mitteilungen durch die „Darstellung" bereit sind. Schon die „Sammelberichte" im Neuen Testament[2]), die vielleicht den reinsten Typ des Sachberichts darstellen, lassen das erzählende Ich aufleuchten in einer Reihe belebender und wertender Züge, die uns wohl von einem „erfüllten" Bericht sprechen lassen.

Von den tausendfachen Möglichkeiten und Wandlungen des Berichts nach Stimmung, Erlebnisnähe, Ausführlichkeit und formaler Belebtheit (durch Zeitmaß, Wärme usw.) war bereits mehrfach die Rede. Hier kann nur noch zusammenfassend gesagt werden, daß der Bericht, besonders der persönlich gefärbte, zur steten Wandlung von einer Formebene, von einem Inhaltsgebiet, von einer Auffassungsweise zur anderen hinstrebt und daß der eintönige Vortrag in der Art des „trockenen Sammelberichts" nur bei gewissen Rahmen- und Brückenteilen der Erzählung erträglich ist. Die glänzende Schilderung des Untergangs der „Großen

[1]) So wird der Bericht in der anekdotischen Kurzgeschichte nicht selten von dem Gespräch so gut wie aufgesogen.

[2]) Vgl. oben S. 99.

Digitized by Google

Armee" in Rußland, die J. Ponten als „Erzählung des Pfarrers" in seinen Roman „Im Wolgaland" verwoben hat, ist nur scheinbar „trocken". In der ungeheueren Sachlichkeit und Kühle verrät sich der Herzschlag des Erzählers, ähnlich wie in der Ratlosigkeit des einfachen Mannes bei der Schilderung desselben schaurigen Vorganges durch J. M. Bauer („Bäuerliche Anabasis"). Aber die epischen Energien bleiben in solchen Fällen mehr verborgen und erzeugen den „verhaltenen", d. h. den andeutend-vielsagenden Vortrag, der den Leser zur Mitarbeit herausfordert und die „epische Gemeinschaft" zwischen ihm und dem Dichter unmerklich herstellt, ohne daß sie durch die belebte „Darstellung" erschüttert würde.

Vielleicht verrät keine der epischen Grundformen so viel von dem eigentlichen Hinschauen und von der epischen Einstellung des Erzählers zu den Dingen, von der Tiefe und dem Reichtum seines Innern und damit seines Weltbildes. Das wird aber erst möglich durch den steten Wechsel des Blickpunkts, den die strenge „Darstellung" im Sinne A. Schäffers gerade zu verhüten sucht. Durch die bewegte Form des mehrstimmigen Berichts kann der Dichter sich und uns viel unmittelbare Belehrungen, Bewertungen und Beurteilungen im einzelnen ersparen, die immer die epische Illusion zu durchbrechen drohen. Wie peinlich wirken dagegen die vielen persönlichen Beurteilungen, ja Beschimpfungen, mit denen E. Zola in seinen angeblich objektiven „Experimentalromanen" die Figuren oft so überreich bedenkt.

Der „Bericht" im strengsten Sinne der Fachsprache gilt nur dem einmaligen, vorübergehenden Geschehen, bei dem ein bestimmter Eindruck sofort durch einen anderen abgelöst wird. Eine Abwandlung des Berichts, eine Mittelform zwischen ihm und der „Darstellung" stellt sich ein, wo der Dichter das Wiederkehrende, vollends das Bleibende, Feste in den Figuren und in ihrer Umgebung vor uns gestaltet. Dahin gehört die sog. direkte Charakteristik, dahin die Beschreibung von Ortschaften, Situationen, ja die Erörterung oder Entwicklung von Gedanken, die alle den Hintergrund der Vorgänge vom Erzähler aus beleuchten sollen. Alle diese Formen stehen in engen und vielsagenden Beziehungen zu dem epischen Bericht („Da war ein . . ."), doch hat jede wieder ihre eigenen Formgesetze. Was zunächst die Charakterisierung angeht, so wird gern der Epiker die Aufzählung und äußerliche Verknüpfung von einzelnen Zügen vermeiden; er wird einzelne

Digitized by Google

„Lichter" über die ganze Erzählung verteilen; wenn er sich in einer zusammenhängenden „Schilderung" ergeht, so wird er sie durch eine Reihe von rasch gesehenen, typischen Gebärden, durch hinweisende „Brücken" zu den großen und nebensächlichen Vorgängen, durch anekdotische „Belege" oder durch erhellende Gesprächsfetzen ergänzen, deren Abfolge uns die Anschauung oder doch die Ahnung von einer inneren Organisation verschaffen kann[1]). Erzähler von mehr „behaglicher" Art (wie Dickens und seine deutschen Nachfolger) oder auch solche, die mit ihrer Darstellung unmittelbar etwas „sagen" wollen, wie Thomas Mann, ziehen freilich die abgelöste, in sich gegliederte und getönte Schilderung vor, die mit der vollen epischen Fernhaltung schwer zu vereinigen ist. Wir erinnern nochmals daran, wie sich der Park in Goethes „Wahlverwandtschaften" allmählich, aber mit großer Folgerichtigkeit vor unserem inneren Auge aufbaut und sich zum Schicksalsraum für die vier Hauptpersonen auswächst. Ebenso wird uns Eduard, ebenso Ottilie erst allmählich persönlich deutlich durch eine Fülle kleiner, oft anekdotisch-gebärdenhafter Züge, die sich immer mehr um ihre epischen Funktionen, als um die Erscheinung ihrer einmaligen „empirischen" oder „psycho-physischen Individualität" bemühen. Ausführliche Personen- und Charakterbeschreibungen finden wir meist nur in den Grenzbezirken der Erzählkunst, besonders in der mimischen Satire oder in den Rahmenstufen des Berichts. Ein ausgezeichnetes Beispiel der epischen Beschreibung, die noch nicht in Handlung übergeht, bietet z. B. Thackeray am Anfang seines „Pendennis" dar, wo er den Oheim des Helden, den Major Arthur Pendennis, bei seinem täglichen Auftreten im Klub (also gleichsam im Ruhezustande) schildert. Scheinbar gibt er zunächst nur eine trockene, nichts weniger als vollständige oder „systematische" Aufzählung der einzelnen Kleidungs- und Schmuckstücke seines Helden. Durch die scheinbar harmlose Anbringung von ein paar kleinen Zügen sagt der Dichter weit mehr, als da steht: so trägt der Major die Krone seines Souveräns auf den Rockknöpfen und seine Manschettenknöpfe verdankt er der Gunst „seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von York". Das zeigt nicht nur den ehemaligen Offizier, sondern den Streber und den Pedanten der öffentlichen

[1]) Eine Fülle von aufschlußreichen Beispielen bespricht H. A. Peter, Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst (= Sprache und Dichtung, Heft 43) 1929.

Digitized by Google

Erscheinung, der um so komischer wirkt, je korrekter er auftritt. Das „Mechanische" seines Verhaltens wirkt erheiternd auf uns, obwohl der Erzähler in der Maske bewundernder Ehrfurcht das große Wunder betrachtet. Also mittelbare zweideutige Beschreibung aus epischer Entfernung. Da wird der Zusammenhang zwischen der Beschreibung und dem Bericht im eigentlichen Sinne deutlich.

Seit Lessings „Laokoon" sind wir gewohnt, von dem epischen Dichter zu verlangen, daß er die Beschreibung ruhender Gegenstände in Handlung auflöse. Homer läßt uns gleichsam zuschauen bei der „Verfertigung" eines figurenreichen Schildes oder bei dem Anlegen einer Rüstung, deren Kostbarkeit der Bedeutung des Trägers entspricht. Aber auch Schillers „Spaziergang" bewegt sich um ein Ruhendes oder um eine andere, geistige Bewegung herum und läßt deren Bedeutung auf unmittelbare Weise aufleuchten. Darum also handelt es sich in letzter Linie: um die mähliche Erfassung des Wesens im Werden, nicht um eine leidige Notwendigkeit der Darstellung mit „sukzessiven Zeichen". Es ist durchaus episch gedacht, wenn wir im Laufe einer scheinbar äußeren Bewegung alle Schichten der dichterischen Welt durchdringen, um selbst in epische Bewegtheit zu geraten.

Unter diesem Gesichtspunkt wollen auch die verkürzten Beschreibungen aufgefaßt werden, wofür die epische Sprache allerhand Mittel darbietet. Hierher gehören natürlich die Vergleiche, deren scharfe Formung vor allem den gemeinsamen Stimmungsgehalt des Vergleichenden und des Verglichenen betont und ihren Hintergrund beleuchtet: „Wie ein böser Steinwurf traf ihn die Frage", heißt es in H. Stehrs „Nathanael Mächler" (S. 68). Der Meister des „großen Gleichnisses" ist ja Homer, der sich mit einem übereinstimmenden Zuge zwischen Urbild und Bild begnügt, in der Verselbständigung des Vergleichsgegenstandes aber seine Seele auschwingen läßt. Da kommt die große innere Ruhe des epischen Dichters zum Ausdruck, der mitten in einer erregten Darstellung noch Auge und Ohr für alles hat, was rings herum vor sich geht. Der heutige Romanschreiber und vollends der Novellist bleibt lieber „bei der Sache", die an sich schon vielseitig ist und vieltönig genug zu sein pflegt, so daß gerade das Wesentliche daran durch die Hervorhebung einzelner Teile und durch beschreibende und wertende Beifügungen sichtbar und fühlbar gemacht werden muß. So heißt

Digitized by Google

es in dem eben angeführten Roman von Stehr gleich darauf (S. 69) von einem Mädchen: „Nicht lange danach rief sie ihren Vater in die Küche, wo das Abendbrot schon für ihn bereit stand, Schalkartoffeln, Weichkäse, Brot und ein Krug Milch" (flächenhaft-behagliche Schilderung). „Mit zusammengezogenem Gesicht, bebenden Händen, unruhig entgleisten Augen saß sie dabei, ohne einen Bissen zu genießen, ohne ein Wort zu sprechen" usw. (verkrampfte, mit Bewegungskeimen überladene Darstellung). Ein Dichter wie Homer weiß aber schon mit seinen „stehenden Beiwörtern", die eine scheinbar zufällige, ganz sinnliche Bestimmung herausgreifen (wie die „lockenumwallten Achäer" oder die „saumnachschleppenden Weiber" in Vossens, im Sinne des 18. Jahrhunderts ganz stilechter Übersetzung), die Einbildungskraft des Zuschauers in Bewegung zu setzen, bis sie (gleichsam auf Umwegen) zu dem wesentlichen Zuge (zum Heldischen, zur Würde usw.) vorstößt.

Auch der Gang der Wirtin durch ihr Feld (in Goethes „Hermann und Dorothea") gibt uns mehr als ein „reiches Besitztum" zu sehen. Hier strotzt alles von poetischem Leben, weil Ordnung alles einzelne zum Ganzen fügt. Hier waltet der Segen der höheren Mächte, denen wir auch das Schicksal der Liebenden in die Hand legen dürfen. Unmittelbar vor der schicksalsschweren Aussprache zwischen Mutter und Sohn dieses leuchtende, aufrichtende Bild. Da schlingen sich die anderen „Seiten" des epischen Vorgangs in die Einzelszene mit hinein, die sich in oder mit der epischen Bewegung vor uns entfalten könnte. Nicht die äußere Eigenart und Beschränktheit der technischen Mittel, sondern der Geist des Epos ist es, der die Beschreibung in Handlung (Vorgang!) übersetzt.

Die letzte Bauform, die vor allem von dem erzählenden Ich gefordert wird, können wir mit dem Namen „Betrachtung" bezeichnen. Wir fassen damit alles zusammen, was als allgemeine Erörterung und Überlegung, Belehrung und Ergänzung, Erläuterung, Vermutung usw. in die Darstellung mit eingeht. Bei alledem handelt es sich um Redeformen, die von Hause aus praktischen Zwecken dienen und sich z. T. im öffentlichen Leben oder beim Unterricht, im Dienste der Kirche oder des Rechtslebens aus dem Gebrauch ergeben haben.

Schon da haben sich die betrachtenden Wortgebilde gern nach zwei Seiten hin entwickelt. Wo sie unmittelbar ins Leben eingreifen,

Digitized by Google

Leidenschaften erregen und greifbare Wirkungen erzielen wollen, da klammern sie sich an die vordergründigen Begebnisse in ihrer Vereinzelung, um ihre praktischen oder ihre Stimmungswerte aufzutreiben. Das ist denn auch die Art der mehr abenteuerlichen oder bewußt wirklichkeitsnahen Erzählung, z. B. des Experimentalromans von Zola. Auf der anderen Seite regt sich das Bestreben, die einzelnen Geschehnisse in größere Zusammenhänge einzuordnen, sie von da aus zu erklären und zu werten. Die realistische Erzählung, etwa in der Art G. Kellers, bringt viele derartige Erörterungen, teils des Erzählers selbst, teils aus dem Munde seiner Figuren; es sind dann meist einzelne „Sprecher", die das „Wort führen", und es liegt nahe, sie vom Standpunkt des Dichters aus, der natürlich allein um die letzten Geheimnisse weiß, mehr oder weniger ironisch zu behandeln, wie die Züs in den „Kammachern". Der Dichter selbst spricht am liebsten die tiefsten, idealen Zusammenhänge an, wird aber auch da noch das letzte Wort zurückhalten und sich mit Andeutungen begnügen, die den Leser zu einer stillen Zwiesprache mit sich selbst führen müssen. Das ist vor allem bei Dichtern wie H. Stehr der Fall, bei dem auch die betrachtenden Teile der Dichtung nur ein „Optimum" bleiben gegenüber dem letzten, unaussprechlichen Gehalt[1]). Bei dichterischer Behandlung wird also auch die Betrachtung zu einem epischen Teilvorgang und zu einem vollwertigen Gliede des Organismus der Erzählung: ein Vorgang, der mehr sagt, als er scheint und der sich eigentlich ins Unendliche erstreckt. Dieser Einsicht dient die Selbstauflösung der Betrachtung durch die romantische Ironie (z. B. in Tiecks „Phantasus") und in der Erzählkunst des großen „Humors", deren Meister Jean Paul ist[2]).

---

[1]) Vgl. Stehrs Ausspruch: „Ein Kunstwerk ist das Ergebnis der Verwandlung einer kosmischen in eine optimale Tatsache." Ges. Werke in 9 Bänden (Trier, Lintz 1924), Bd. 9, S. 365.

[2]) Am Anfang der „Vierten Jobelperiode" (21. Zykle) des Titan spricht sich J. Paul z. B. über den „Hohen Stil der Liebe" aus. Aber nicht abstrakt, sondern in lauter bildhaften Wendungen, mit denen er das eigentliche Geheimnis umkreist, um es gleich darauf wieder als unaussprechbar zu rühmen. Er beginnt gleichsam eine Unterhaltung mit dem Leser, die wie alle seine Betrachtungen, stark an die Rahmenteile erinnert und leicht in sie übergeht. Er erinnert an die „seligen Adams von $16^1/_2$ Jahren", die den Gegenstand ihrer Liebe so gern in ihrer Phantasie von sich abrücken — „Da ist die Ferne des Raumes so glänzend verherrlicht wie die Ferne der Zeit". Gleich danach ist ihm diese Betrachtung „viel zu rauh

Digitized by Google

In der eigentlichen „Darstellung" nimmt der Erzähler gleichsam eine Maske vor; er betrachtet die Einzelvorgänge entweder mit den Augen eines persönlich unbeteiligten, doch von den Geschehnissen gefesselten Zuschauers oder mit denen einer mitspielenden Figur. Je mehr das inhaltlich-erzählende und betrachtende Ich sich zurückzieht, um so mehr bemüht sich der formende, sich „verwandelnde" Dichter darum, der Darstellung selbst Anschaulichkeit und Bewegtheit zu geben und die eigentlich episch-dichterischen Werte mittelbar aufleuchten zu lassen. Natürlich ist es dem Erzähler auch hier unbenommen, gelegentlich die Maske abzunehmen, die Selbstentwicklung der Vorgänge zu unterbrechen und seine „wahre Meinung" und tiefere Einsicht anzudeuten. Auch das tut aber in der echten Kunst der Erzählung dem Eigenleben der einzelnen Bauformen keinen Abbruch, die gerade damit der epischen Grundform des Berichts zugebogen werden können. Das geschieht einmal durch eine eigentümliche Verbindung der inneren Bewegtheit der Darstellung mit der ruhigen Überschau des epischen Berichts; weiterhin durch eine mehr oder weniger merkbare, doch nicht vordringliche, inhaltliche Verklammerung der Darstellung mit dem „Hauptbericht". Es handelt sich hier vor allem um die Formen des Bildes, der Szene und des Gesprächs.

Das Bild[1]) ist ein in sich gerundetes Teilstück der Erzählung, das sich dem Inhalt nach, in betonter räumlich-zeitlicher, auch

---

und roh", als brächte er dem Leser, „statt des lebendig fließenden Rosenduftes nur die starre, dicke Porzellanrose". „Albano", redet er nun den Helden selber an, „ich will dein stilles, dicht verhangenes Herz aufdecken und aufschließen, damit wir alle darin Lianens Heiligenbild ... hängen sehen." Die Andacht des jungen Mannes wird dann in immer neuen Bildern umschrieben, bis der Verfasser wieder seufzend den Wunsch ausstößt, „nur ein Pfund Erde vom Monde oder nur eine Düte voll Sonnenstäubchen aus der Sonne vor sich auf dem Tische zu haben." Er kommt damit noch einmal auf den Autor zu sprechen, den sich der Leser ebenso gern in ätherischen Erdenfernen vorstellt, wie der Jüngling seine Geliebte. Nachdem er uns durch diese Betrachtung (nicht über den Gegenstand, sondern über die Möglichkeit seiner Darstellung) genügend „eingestimmt" hat, fährt er fort mit der eigentlichen Erzählung, die ohne das Vorherige nicht richtig verstanden werden würde, während alle diese Betrachtungen im leeren Raum verschweben müßten, wenn sie nicht zuletzt — und oft „hinten herum" — den Anschluß an die Tatsachen erreichten.

[1]) Zum Unterschied von dem Vergleichsbilde kann man hier vom Darstellungsbilde reden.



Digitized by Google

wohl stimmungsmäßiger Abgrenzung aus dem Zuge des Ganzen heraushebt und meist auch seine eigene sprachliche Durchbildung zeigt. Der Erzähler macht in seinem Gange auf einen Augenblick halt und tritt näher an den Vorgang heran, so daß alle Maße, Umrisse und Farben des Teilstücks stärker hervortreten und alle seine Werte fühlbarer werden, als löste sich eine besondere Melodie aus dem symphonischen Ganzen auf kurze Zeit heraus und entfaltete seine besondere Schönheit und Ausdruckskraft, um dann wieder in den Strom der Musik aufzugehen. Auch das echte epische Bild bleibt immer ein Glied des ganzen Organismus und strebt zu ihm wieder zurück. Das Bild ist nicht mit der Beschreibung des Ruhenden zu verwechseln. Es stellt zunächst immer ein Geschehen und Werden irgendwelcher Art anschaulich dar. Wo das Bild an die Beschreibung grenzt, da gibt es sich sogleich als ein „Augenblicksgemälde", das sich kraft seiner inneren Bewegtheit in jedem Augenblick wandeln kann.

Ein vortreffliches Beispiel bieten z. B. Eichendorffs „Glücksritter" an der Stelle, wo die beiden Gesellen, deren einer seiner angebeteten Schönen ein Ständchen bringen will, das nächtliche Halle durchwandern. Eine Fülle von kleinen Bewegungen gibt zunächst Stimmung und Atmosphäre her und bringt damit unversehens den Hang der beiden Genossen (und des Erzählers, des Lesers und der ganzen Zeit!) zur „Romantik" mit unverkennbaren kleinen ironischen Noten zum Ausdruck: „Als die balsamische Nacht über die verräucherten Dächer daherkam, wanderten schon beide vergnügt mit ihren Instrumenten durch die finstere Stadt. Ihre Tritte hallten in der abgelegenen Einsamkeit, nur ein Student sang noch am offenen Fenster zur Zither, mehrere Uhren schlugen verworren durch den Wind, der Nachtwächter rief eben die elfte Stunde, einige Stimmen ahmten ihn verhöhnend nach und man hörte Lärm und Gezänke in der Ferne, dann plötzlich war alles wieder still." Die Bildschöpfung wird dann auf einen Augenblick durch eine kleine Beschreibung des Hauses der Geliebten abgelöst, aber auch diese Beschreibung wird episch gegeben, indem der Dichter den Blick des einen Genossen an der ihm schon bekannten Villa entlang gleiten läßt und dann wieder an die Gesamthandlung erinnert. „Da dachte er sich's gleich, daß es wieder nicht gut ablaufen würde." Dann stellt der Dichter in die humoristisch-gespenstische Umgebung ein neues Teilbild von dem „kleinwinkeligen Hof voll Gerümpel und alter Tonnen". Da ist alles voller Bewegung oder innerer Bewegtheit.

In dem epischen Bilde ist das „Geschehen" und die innere Wandlung und Tätigkeit immerhin von nebensächlicher Bedeutung. In der „Szene" wird es aufgetrieben und verselbständigt. Da löst sich die Bewegung viel stärker aus dem Gesamtgefüge heraus und

Digitized by Google

zielt, ähnlich wie im Drama, auf die Entladung angesammelter Energien. Oft dient sie zur Charakteristik einzelner Figuren, oft auch zur Erläuterung einer bestimmten Situation, kann also einen bestimmten Abschnitt des Gesamtvorgangs nach irgendeiner Seite blitzartig beleuchten.

M. R. Hesse erzählt am Anfang seines Romans „Morath schlägt sich durch" (S. 21f.) von einem Vorkommnis in dem deutschen Krankenhause der südamerikanischen Kolonie. Ein Kassenpatient hat dem behandelnden Chefarzt Dr. Recklin sehr gründlich seine Meinung gesagt. Damit hat sich eine von vornherein unheilschwere Situation plötzlich in fast dramatischer Weise zugespitzt. Dann heißt es: „Er (der Patient) sprach jetzt sehr laut mit verschleierten, gegen das Fenster gerichteten Augen. Zugleich wich er vor dem grimmigen, graublauen Gesicht bis zur Türe zurück. Recklins Hand fiel heftig auf die Klinke. Er riß die Türe nicht sehr weit auf. ‚Hinaus!' sagte er halblaut. Aber als der kleine Mann anscheinend noch einmal sein Recht oder irgend etwas Derartiges betonen wollte, verließ den Bärenhaften, Jähzornigen jede Selbstbeherrschung. Er griff dem mageren Männlein in Rock und Hemd, führte den so halb Schwebenden an wartenden entsetzten Kranken vorbei und entließ den strampelnd Halberstickten vor dem Portal." Dann folgt die zunächst stumme Auswirkung der brutalen „Szene" auf die anwesenden Ärzte; in einer erstaunten Beurteilung des Vorkommnisses durch den einen und in einer höhnischen Auslegung durch den anderen „Kollegen" klingt das Ganze aus. Bildhaft ist auch diese Darstellung, aber der Vorgang ist stark bewegt und weist auf die erregenden Kräfte im Hinter- und Untergrunde des Gesamtgeschehens hin. Dr. Recklin hat seine ganze „landsknechtsmäßige" Brutalität offenbart, die ihm nachher seine Stelle kostet; auch die gespannte Situation im Krankenhause, das Verhältnis der Ärzte untereinander und zu ihren Patienten ist schlaglichtartig beleuchtet worden.

Die eine epische Szene erzeugt im allgemeinen keine weiteren, wie es im Drama geschieht; sie geht auf epische Weise einfach vorüber, und ihre eigentlichen Nachwirkungen sind von anderer Art, erstrecken sich über lange Zeiträume und fordern die Verbindung durch den echten Bericht. Das ist auch dann der Fall, wenn die Szene mit Gesprächsfetzen ausgestattet ist oder auch ganz in das Gespräch übergeht.

Das Gespräch[1]) braucht nicht szenischer Art zu sein; es kann der „Betrachtung", aber auch der Schilderung der allgemeinen Lage, der sprechenden oder der besprochenen Gestalten dienen. Zum vornehmlichen Träger der geistigen Atmosphäre wird es in

[1]) Zum Folgenden vgl. „Euphorion" Bd. 32, S. 187ff.



Digitized by Google

Th. Manns „Zauberberg", nicht durchweg zum Vorteil der epischen Wirkung. Je mehr das Gespräch sein eigenes Leben (nicht nur seinen geistigen Gehalt) entfaltet, um so kräftiger arbeitet es mit an der Gestaltung des epischen Vorgangs, besonders wieder nach der Seite seiner tieferen Begründung. Zwischen und über den Unterrednern können Beziehungen spielen, die sich nicht gut „sagen" lassen, ohne das Beste preiszugeben, die auf epische Weise in uns nachklingen und sich ausschwingen, falls die Gegensätze nicht dramatisch aufeinanderplatzen. Wie langsam sich der epische Dialog zu solcher Höhe entwickelt hat, zeigt ein Vergleich moderner Kunst etwa mit den theologischen Disputationen in Fr. Nicolais „Nothanker"; das große Gespräch in Schillers „Geisterseher" über die Freigeisterei fällt selbst in der stark gekürzten, endgültigen Fassung noch aus dem Rahmen heraus und wirkt oft wie ein Zwiegespräch des Dichters mit sich selbst, zumal die Redeweisen der beiden Sprecher nicht scharf voneinander abgehoben sind und auch keine gemeinsame Sprachfärbung haben, die der Eigenart des Werkes und der epischen Kunst entspräche.

Das ist aber der Fall in den vielen Unterredungen bei Wilhelm Raabe und Th. Fontane. Von beiden hat man behauptet, daß ihre Figuren durchweg die Sprache ihrer Verfasser sprächen und deren eigene Meinungen vortrügen. Daran ist einiges Richtige. Aber zunächst sind es jeweils nur die Erzähler Raabe und Fontane, nicht die Menschen selbst, die hier zu Worte kommen. „Der alte Raabe" mag sich im Leben (als Weisheitsspender) gelegentlich so ausgedrückt haben wie in den gedankenschweren Stellen seiner Erzählungen[1]). Auch Fontane mag sich im Gespräch oft ähnlich gegeben haben wie die eigentlichen Plauderer in seinen Erzählungen. Auch dann aber hat er seine Rede bewußt geformt gegenüber seinem gewöhnlichen Sprachton (der mehr in seinen Berichten anklingt), wie er sich etwas darauf wußte, „ein Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, die für alles nur einen Ton und eine Form haben". Das gilt vor allem von seiner Gesprächsbildung. Er fühlte sich gerade hierin den Besten seiner Zeit gewachsen und schrieb:

„Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein

[1]) Es besteht da ein ähnliches Verhältnis wie etwa zwischen dem Goethe der „Wanderjahre" und der „Maximen" auf der einen, dem Eckermannschen Unterredner auf der anderen Seite.

Digitized by Google

bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder. Ich bin — auch darin meine französische Abstammung verratend — im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht. In ‚Grete Minde' und ‚Ellernklipp' herrscht eine absolute Simplizitätssprache, aus der ich, meines Wissens, auch nicht einmal herausgefallen bin; in ‚L'Adultera' und ‚Schach von Wuthenow' liegt es umgekehrt"[1]).

Fontane dringt also auf eine bezeichnende Registrierung nicht nur des einzelnen Gesprächs, sondern der Dialogmasse innerhalb einer Erzählung. Er will nicht eigentlich individualisieren, wohl aber allgemeinere Typen festhalten, die mit der jeweils darzustellenden „Welt" oder mit einer besonderen Schicht in ihr gegeben sind. Auch das zeugt wieder von einer ganz epischen Auffassung und Durchdringung des Gegenstandes bis in die einzelnen Bauformen hinein; daß der Ton der Unterredner, auch in scharf geschnittenen Situationen, gelegentlich an einen jener allgemeinen Sprechtöne erinnert, entspricht nur dem steten Mitschwingen des Erzählers.

Aus ähnlichen Gründen haben die Unterredungen bei Raabe meist den Stempel einer tiefgrabenden, „pfündigen" Erörterung; selbst wo er satirisch vorgeht, klingen die großen Wahrheiten mit durch, die er immer bejaht; wo er seinen „Doctor Stein" leichtfertig reden läßt, steht er selbst abwertend oder mit dräuend erhobener Hand daneben. Im ganzen ist eben seine Unterredung weit weniger aufgelockert als diejenige Th. Fontanes. Dafür bleibt sie auch immer in den Grenzen der jeweiligen Situation und des einmal angegriffenen Problemkreises, während Fontane, besonders im Alter, leicht einmal dem „Schwatz" verfällt, der „vom Hundertsten ins Tausendste führt". Vorzüge und Grenzen sind auf beiden Seiten vorhanden. Aber man sollte nicht übersehen, wie fein z. B. Raabe in seiner kleinen Novelle „Zum Wilden Mann" die Sprechweisen des hartherzig-tückischen Schwadronierers, des kreuzbraven Apothekers und seiner holden Weiblichkeit voneinander abstuft, ohne einem Naturalismus[2]) zu verfallen, der die epische Entfernung aufhöbe.

[1]) Die wichtige Briefstelle zitiert Wandrey, "Th. Fontane" (1919), S. 145ff.

[2]) Programmartige Geschichten dieser Art wie die „Papierne Passion" oder „Papa Hamlet" von „Bjarne P. Holmsen" (d. h. von Arno Holz und J. Schlaf 1889) gehören durchaus in das Grenzgebiet des „erzählenden Mimus"; auf diesem Gebiete hat dann L. Thoma mit

Digitized by Google

Bei Fontane kann man ähnliche Beobachtungen vielleicht am besten an einem Briefroman wie den „Poggenpuhls" anstellen. Denn der Romanbriefwechsel ist ja nur eine Fortführung des Gesprächs auf anderer Ebene: ein Gespräch, das über weite Entfernungen weg gleichsam lauter, mit stärkeren Betonungen und mit regelmäßigerem Wechsel im Anteil der Partner geführt wird, während der einseitige Briefroman (nach der Art von Goethes „Werther") sich dem monologischen Tagebuch nähert und im allgemeinen nur die Form des Berichts und der Betrachtung (auch wohl der Beschreibung) abwandelt[1]).

Das briefliche Gespräch schlägt Töne an, die in der eigentlichen Unterredung leicht aufgebauscht oder unzart wirken könnten; man vertraut dem Papier andere Dinge an als dem Ohre und vor allem in einer so schreibseligen und auf den Schreibstil eingeübten Zeit wie im 18. Jahrhundert. Im allgemeinen läßt der Briefwechselroman z. B. bei S. Richardson und J. J. Rousseau Entscheidungen und Handlungen aus derjenigen Schicht des Herzens hervorgehen, die in jener Zeit zur Bildung einer höheren menschlichen Gesellschaft führten: nahe genug am Unmittelbaren, ja Alltäglichen und doch mit einer starken Neigung zur persönlichen Steigerung im Sinne der „ungeschriebenen Gesetze" des Umgangs. Immer wieder wird der Seidenfaden berührt, der die Auftreibung des Menschlichen in einer empfindsamen Zeit begrenzt. Wo er wirklich zerrissen wird, wie im „Werther", da rächt sich seine Verletzung durch die Vernichtung aller Lebensmöglichkeiten. Es ist also die Aufgabe des Dichters, in immer feineren, sonderlicheren und tiefer dringenden Selbstbekenntnissen des Helden zu zeigen, wie er sich dem Gehege der Gesellschaft entzieht und sich damit zugleich aus dem Leben herauswindet. Hier wäre jede Antwort vom Übel, die niemals auf die wirklichen Gefahren und Probleme eingehen könnte; von Werthers Freunde Wilhelm gewinnen wir den Eindruck des teilnehmenden, im wesentlichen schweigsamen Zeugen eines unaufhaltbaren Vorgangs der Selbstzerstörung. Wir erfahren nicht, was eigentlich in Lotte vorgeht[2]), weil jeder Wechsel des Gesichtspunkts eine Fülle von Obertönen zerstören

---

seinen satirischen Briefwechseln und Tagebüchern höchste Meisterschaft erwiesen, ja Klassizität.

[1]) Hierzu P. Scheidweiler, Roman der Romantiker (1916), S. 83ff.

[2]) Vgl. Walzels Einleitung zum 2. Bande der „Festausgabe" von Goethes Werken, S. 30ff.

Digitized by Google

würde, die beim Lesen von Werthers Briefen in uns mitschwingen. Nur in Goethes Darstellung konnte das Rohabenteuerliche des Stoffes (vor allem die Erinnerung an den Selbstmord Jerusalems) durchweg und von Grund auf in sinnbildlich-menschlichen Gehalt umgeformt werden. Die höchste Entwicklung des tagebuchartigen Briefromans nach der geistigen Seite, unter fast gänzlicher Ausschaltung oder Herabwertung des Abenteuerlichen zeigt der „Hyperion" von Hölderlin. Für die große Stille der ganz in sich zurückgezogenen Seele, die ihre Welterlebnisse noch einmal zum Innenerlebnis steigert, ist durchaus nur die „darstellende" Grundform von höchster Innerlichkeit, das einseitige Gespräch in Briefform geeignet. Doch geht hier die Epik fast ganz in Lyrik über.

Dies ist der eine Pol des epischen Dialogs. Am anderen Ende steht das erregte, das Handlungsgespräch, das eine Art von Ausgleich zwischen Szene und Dialog darstellt. Hier tritt sofort oder nach einigen Plänkeleien eine starke Steigerung, vielleicht gar eine dramatische „Aufteilung" der Auseinandersetzung zwischen zwei Partnern ein, die auf wirkliche Entscheidungen hindrängt. Das Gespräch wurzelt in der vorangehenden Handlung, die es plötzlich von einer bestimmten Seite aus beleuchtet oder mit einer eindrucksvoll „gesprochenen" Situation zu einem neuen Gipfel führt. Das Gespräch kann dann auch zu einer heftigen Entladung, zu einem Bruche, zur Kampfansage usw. führen. Aber auch die Gesprächsszene bleibt im allgemeinen ohne gleichartige und gleichwertige Auswirkungen; doch können mehrere kleinere Kampfszenen aufeinander hinweisen, wie z. B. wieder in M. R. Hesses „Morath schlägt sich durch" der oben erwähnte Auftritt auf eine weitere Auseinandersetzung zwischen dem Chefarzt und dem „Hausarzt" Dr. Dehne hinweist. Solche Folge ist ein Formglied zweiten Ranges. Im allgemeinen bleibt eine epische Szene auf sich selbst beschränkt. Das höchst bewegte Gespräch der beiden Offiziere in A. Zweigs „Sergeanten Grischa" bedeutet nicht einmal einen Höhepunkt der Handlung; es spitzt die Situation augenblicklich aufs äußerste zu, bleibt aber dann ohne Folge. Der Generalquartiermeister tritt nachher innerlich von seinem Standpunkt zurück, da seine harte Energie sich verpufft hat; aber auch diese Wandlung ändert nichts mehr an dem Schicksal des verurteilten Gefangenen. Das Gespräch versandet, es geht einfach in den großen epischen Zug über, der den epischen Bericht beherrscht. Trat doch der Erzähler mit den

Digitized by Google

Zwischenbemerkungen, mit dem Wechsel von direkter Rede und Redebericht, mit dem Ausmaß der einzelnen Teile usw. schon während der „Szene" dauernd hervor.

Wir mögen angreifen wo wir wollen, wir werden immer wieder auf die innere Form der Erzählung zurückgeführt, wenn anders der Dichter sich seiner besonderen Aufgabe bewußt bleibt. Und gerade nach der Seite der epischen „Darbietung" hat die Erzählkunst seit den Tagen des „Jungen Deutschlands" wirkliche Fortschritte gemacht, was sich auch in der Ausgestaltung der epischen Sprache zeigt.

## § 2. DIE EPISCHE SPRACHE

Auf die sprachliche Form der epischen Dichtung sind wir in unseren Ausführungen wiederholt eingegangen; die „Sprachgebung" ist natürlich mit dem Wesen und der gesamten Formwelt der Erzählung so eng verwoben wie mit allen anderen Zweigen der Wortkunst. Die epische Sprache ist ja nur ein Zweig der Dichtersprache, die sich neben der Alltagsrede und den verschiedenen Formen der höheren Zwecksprache (z. B. des Richters, des Redners, des Gelehrten), z. T. auch im Kampfe mit ihnen entwickelt hat. Sie ist kein künstliches „Erzeugnis", sondern hat sich mit hoher Selbständigkeit, nach eigenen Gesetzen aus der „Ursprache" entwickelt, der sie auch in ihren höchsten Gebilden noch nahe steht. Vor allem hat sie sich, gleich dieser, von jeher in engster Wechselbeziehung mit den Vorgängen des Lebens, besonders des geistigen Lebens erhalten und immer von neuem erzeugt. Es kann nicht scharf genug darauf hingewiesen werden, daß die poetische Sprache nicht etwa zur dichterischen Schau hinzukommt, um sie nach außen zu vermitteln, sondern daß die innere Gestaltung und die sprachliche Neuschöpfung des Gegenstandes auf das innigste miteinander verwoben, daß sie dem Wesen nach eins sind. Zwar arbeitet auch der Dichter als Sprachschöpfer mit den Erinnerungen der Wirklichkeit und macht daraus seine Bilder; auf der anderen Seite muß er sich trotz aller Erneuerungen doch im wesentlichen an die Formen und Gesetze der Muttersprache halten, denen er freilich dauernd neue Töne und neue Bedeutungsschatten abgewinnt, deren Bestand er auch wohl bereichert. Die Sprache des täglichen Lebens geht vor allem auf das logische Verstehen aus; nur am Rande gleichsam, vor allem durch Rhythmus, Tempo,

Digitized by Google

Erwärmung und Klangfarbe, also durch unmeßbare und der Regel trotzende Ausdrucksformen kann sie unser Gefühl ansprechen, unseren Willen beeinflussen und an die ganze Wunderwelt des Irrationalen rühren, während in der Dichtersprache eine Atmosphäre reichster Innen- und Tiefenwirkungen sich auch noch um die „Grammatik" ausbreitet. Da wachen auch die sinnlich-geistigen Ausdruckswerte des Wortklanges und der Tonfolge zu eigenem Leben auf; sie verweben ihre symbolischen Wirkungen mit den „strengeren" Ausdruckswerten der Wortklassen und ihrer „Beugung", der syntaktischen Fügungen usw. Indem die grammatischen Formen gleichsam aufgelockert und durchsichtig werden, gewinnen sie eine überraschende Möglichkeit, sich untereinander zu neuen Ausdruckswirkungen zu verbinden, sich den feinsten und verschwiegensten Gängen des schöpferischen Geistes und des „anschauenden Denkens" anzupassen. Kraft dieser „Magie" vermag die dichterische Rede die ganze Welt aufzufangen und andeutend zu gestalten, die sich vor dem inneren Auge des Dichters ausbreitet. Auch damit erinnert sie an die „Ursprache", deren Formen noch weniger fest, darüber aber gefügiger und vielsagender waren. Auch rührt die poetische Sprache noch gern an den Ursinn der Worte[1]) oder bildet neue Worte (wie „Großheit") in der Art, wie man sie in Zeiten quellender Sprachkraft (z. B. in den Kreisen der Mystiker des 15. Jahrhunderts) gebildet hatte[2]). Andererseits lehnt sich die Dichtersprache, selbst wo sie „ausschließlich" sein will, gern an die eigentlich „lebendige" Redeweise, also an die landschaftlich-mundartliche und besonders an die Umgangssprache an. Andere Dichter freilich (von der Art St. Georges) suchen in der Sprache das Ungewöhnliche, Seltsame und Kostbare (besonders nach Wortschatz und Wortfügung), um es dann aus eigenem Besitze noch zu vermehren. Hier wie dort aber dringt der dichterische Ausdruck auf das Einmalig-Besondere, das doch im poetischen Raume weitstrahlende Bedeutung hat; er tritt also mit dem eigentümlichen Zuge der menschlichen Sprache zum Begrifflich-All-

[1]) Vgl. „widerlich" und „widerwärtig" in Goethes „Faust". V. 11194 (auch im „Urfaust", vor V. 130) und V. 9798, dazu s. E. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache (1901).

[2]) Vgl. W. Havers, Handbuch der erklärenden Syntax. Ein Versuch zur Erforschung der Bedingungen und Triebkräfte in Syntax und Stilistik. 1931. Zu diesem anregenden und bedeutenden Werk, das sich vor allem an die Umgangssprache hält, könnte man eine wesentlich gleichlaufende Darstellung der Dichtersprache fügen.

Digitized by Google

gemeinen und mit ihren festen Prägungen in einen dauernden, fruchtbaren Wettbewerb. Kein Dichter kann seine Sprache ganz neu aufbauen (die Versuche der „Dadaisten" sind mißlungen); aber seine „originelle" poetische Wirkung beruht freilich auf der „besonderen" Verwendung und Bereicherung des Allgemeinen. So ist er stets bemüht, den Bestand der Muttersprache zu erweitern, ihre Gesetze zu verfeinern und ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu vertiefen.

Eine vollständige Theorie der epischen Sprache würde die Grenzen dieser Arbeit sprengen; müßte sie doch vieles einschließen, was von der Dichtersprache überhaupt gilt. Hier werden nur einige Züge der Sprachgebung gezeigt, die mit dem Wesen der Erzählung besonders eng zusammenhängen. Von dem Inhalt können wir hier im allgemeinen absehen, und selbst über die Pole des Abenteuerlichen und des Ideellen brauchen wir nur weniges zu bemerken. Die Darstellung vorwiegend abenteuerlicher Vorgänge verharrt gern nah an der Wirklichkeit der Dinge, die sie scharf ins Auge faßt; ihr eignet eine gewisse Raschheit, die eine scharfe Betonung bedingt, die feinere Übergänge ausschließt und die geistige Auswertung zurückdrängt. Das wirkt sich zunächst in der Wortwahl aus, in der Bevorzugung von Ding- und Eigenschaftsworten, vor allem aber in der Auswahl von Zeitwörtern zugleich nach ihrer Klangfarbe und nach ihrem sinnlichen und allgemeinen Stimmungsgehalt; das Unmittelbar-Eindrucksvolle, das Grausige und Spannende, u. U. selbst das Derbe und „Knallige" werden bevorzugt. Es werden mit Vorliebe bekannte Register gezogen, die Darstellung erfolgt in einer Art Freskostil; in kurzen, scharf akzentuierten, ja vielleicht „gehackten" Sätzen mit vielen Haupttönen, aus denen sich nicht gerade „Stäbe" herausheben müssen. Der Vortrag bewegt sich zwischen einem geheimnisvollen Raunen und einem hämmernden Galopp, sucht aber durchweg die sinnlichen und die Stimmungswirkungen der gewöhnlichen Rede zu steigern. Innerhalb dieser Grenzen verbraucht der abenteuerliche Stil im Dienste echter dichterischer Schöpferkraft eine Fülle von anschaulich-lebendigem Sprachstoff.

Glänzende Beispiele dieses Stils (besonders nach der Seite des Grausigen) gibt E. A. Poe, z. B. in dem aufregenden Schlusse der Erzählung „Hop-Frog", wo der mißhandelte, tückische Zwerg „den ganzen Maskenklump verbrennen" macht. Bisher ist alles lächerlich genommen worden, auch von den zusammengekoppelten, als Orangs verkleideten Hofleuten

Digitized by Google

selbst; dann folgt auf einmal der Umschlag ins Beklemmende: "*And now, while the whole assembly (the apes included) were convulsed with laughter, the jester suddenly uttered a shrill whistle; when the chain flew violently as for about thirty feet — dragging with it the dismayed and strangling ourangoutangs and leaving them suspended in mid-air between the sky-light and the floor.*" Es folgen einige Sätze voll banger Spannung, dann ereignet sich das Fürchterliche: "*Here, pretending to scrutinise the king more closely, he held the flambeau to the flaxen coat which enveloped him, and which instantly burst into a shut of vivid flame. In less than half a minute the whole eight ourang-outangs were blazing fiercely, amid the shrieks of the multitude who gazed at them from below, horror-striken, and without the power to render them the slightest assistance.*" — Der Ausklang in allgemeine Erstarrung ist auch in stilistischer Hinsicht bemerkenswert. Feinere Wirkungen dieser Art, die von hoher Gewalt über die Sprache zeugen, kann man z. B. an den „Geschichten aus Altpreußen" von Agnes Miegel (1926) beobachten[1]).

Die sprachliche Darstellung des Episch-Ideellen erfordert in allem das Gegenteil: für sinnliche Dinge und Vorgänge werden möglichst allgemeine Worte gebraucht, deren Zusammenklingen untereinander und mit entsprechenden Eigenschaftswörtern das Begriffliche stärker anklingen lassen; auch starke Akzente sinnlicher Art werden vermieden, dagegen im breiten Zuge der Darstellung die logischen Hauptpunkte unterstrichen, überpersönliche Stimmungsnoten angeschlagen und verstärkt; vielleicht wird auch die geistige Bedeutung der verschiedenen Satzteile noch gegeneinander abgestuft, so daß sich eine gewisse „Vielfarbigkeit in der Monotonie" ergibt. Die Rede, die sich in einer besonderen Schicht zwischen Wirklichkeit und Unsinnlichkeit bewegt, kann reichlich mit Bildern durchsetzt sein, die aber weder besonders anschaulich noch mit der besonderen epischen Situation gegeben sind. Sie wirken leicht gewaltsam herangezogen, was wir bei Jean Paul fast auf jeder Seite beobachten können.

Hier sei die oben (S. 76f.) angedeutete Stelle aus dem „Titan" z. T. wörtlich gegeben: „Wie viele selige Adams von $16^1/_2$ Jahren werden gerade jetzt in ihrer Siesta im Grase des Paradieses liegen und aus Teilen ihres eigenen Herzens dessen künftige Schoßjüngerinnen erschaffen sehen! Aber sie suchen sie nicht, wie der erste Adam, neben sich auf der Baustelle, sondern recht weit vom eigenen Lager, weil die Ferne des Raumes so glänzend verherrlicht wie die Ferne der Zeit. Daher setzet sich jeder Jüngling mit dem Glauben auf die Post, daß in den Städten, dahin er eingeschrieben ist, ganz andere und glücklichere Madonnen unter der Haustür stehen als in seiner verdammten" usw.

[1]) Vgl. etwa die Wasserszene in „Engelkes Buße", S. 145ff.

Digitized by Google

Hier umspielt die Rede das Wirkliche und läßt keinen unmittelbaren „reinen" Eindruck davon aufkommen; sie reißt einzelne Züge heraus, steigert sie im Sinne einer besonderen Stimmung und wendet den nächsten Ausdruck noch einmal um. Damit wird die Trockenheit, zu der die ideelle Darstellung an sich neigt, glücklich vermieden. G. Keller bedient sich zu dem gleichen Zwecke gern kleiner Dialoge und typischer Szenen, von einer gewissen zeitlichen Unbestimmtheit. („Wenn Fritzchen eine solche derbe Lüge vorbrachte, so sagte Frau Regel einfach, indem sie ihn groß ansah: „Was soll denn das heißen, du Aff? Warum lügst du solche Dummheiten" usw.) Längeren Reden gibt er gern eine mimische Färbung, wie den Ansprachen im „Fähnlein der sieben Aufrechten" (in den „Züricher Novellen") und vor allem dem Gesalbader der Züs (in den „Gerechten Kammachern"). Und leicht führt die „Allgemeinheit" der Rede zur Banalität, die nicht immer gewollt komisch wirkt. Ist es dem Dichter ernst um den „Gehalt" des Gesagten, so muß er sich hüten, alles und das Letzte auszusprechen. Seine eigene Rede und die seiner Figuren muß in epischer Bewegung bleiben; sie muß die Gedanken in einer nicht einfachen und geradlinigen, aber doch deutlichen Entwicklung zeigen und dem Leser oder Hörer noch etwas zu „denken" überlassen, am besten etwas Unaussprechbares, was das eigentlich Wesentliche darstellt. Auch hier aber muß das ganz Erdenfremde, das Spintisierende und das Schwärmerische vermieden werden — falls es nicht in seiner Beschränktheit und Zerfahrenheit dargestellt und gerichtet werden soll. Was z. B. den epischen Stil Hermann Stehrs vor dem anderer schlesischer Erzähler auszeichnet, ist die dauernde Verbindung des Geistigen mit dem Sinnlich-Bedeutsamen auf der einen, mit dem Geheimnisvollen auf der anderen Seite[1]). Man lese den Absatz aus den „Nachkommen" (S. 215):

„Am unzufriedensten über dieses aussichtslose Gewese seines Jungen war natürlich Jochen Maechler. Manchmal packte ihn richtig ärgerlicher Unwille. Denn er brauchte einen einfachen derben Gerber, nicht einen Vogel, einen Bastler oder Häftelmacher. Mit dem Schuleintritt Damians wurde es auch nicht anders. Denn nun gab es für ihn nur noch seine Schularbeiten. Sogar seine rätselhaft bedeutsamen Spiele versanken schnell um ihn. Die Kästchen, Schachteln und Päckchen mit ausgeschnittenen Bildern unter seinem Bette waren vergessen und er saß

[1]) Vgl. W. Milch, Hermann Stehr; seine dichterische Welt und ihre Probleme (1934).

Digitized by Google

achtsam wie ein fleißiger Mönch über der Schreibtafel, blätterte erstaunt in der Fibel, drängte jeden Morgen lange vor der Zeit ängstlich auf den Schulgang und hatte keine andere Sorge und Freude mehr als die ihm vom Lehrer aufgetragenen Arbeiten, dessen Liebling er vom ersten Tage an war."

Hier muß, was das wunderliche „Gewese" des Jungen zu bedeuten hat, zwischen den Zeilen erraten werden. Unsere Wertung (und die des Dichters) liegt zwischen dem Ärger des Vaters und der Vorliebe des Lehrers; wir sehen in ihm keinen „Bastler" und keinen „Mönch", aber alle diese Halb- und Viertelsvergleiche umkreisen die Wahrheit, die uns so „rätselhaft", so „erstaunlich" und doch so wahr und tief bedeutsam ist wie dem Jungen seine Spiele und seine Schularbeiten. Im Grunde haben wir es ja mit dem werdenden „Stehrschen Menschen" (dem Schlesisch-Deutschen Menschen!) zu tun, der die Dinge, Verhältnisse und Aufgaben des Lebens zu durchschauen beginnt und daran sein eigenes Wesen entwickelt. Die geheimen Tiefengründe dieser Welt und dieser Menschen prägen sich in der eigentümlichen Stilgebung aus, in dem derben Zugreifen nach den Dingen der Erde, die doch sogleich wieder aufgelöst und durchsichtig gemacht werden.

Wir sehen an diesen wenigen Beispielen, wie stark die weltanschaulichen Abwandlungen der geistigen Grundhaltung auf die Sprachgestalt der Erzählung einwirken. Noch deutlicher spiegelt sie die Tätigkeit und den besonderen Gestaltungswert des epischen Vortrags selbst wider. Der Erzähler rückt die Vorgänge, von denen er berichtet, in eine gewisse Ferne und drückt dies vor allem durch Vergangenheitsformen der Sprache aus.

Wir haben schon bei der Besprechung der Zeit im Epos auf die eigentümliche Bedeutung des Präteritums hingewiesen[1]). Mit dem „Vergangenen" im epischen Sinne ist nichts Überlebtes, für uns „Totes" gemeint. Echte Erzählkunst sieht in dem zeitlich Abgerückten stets das Ewig-Bedeutende und im höchsten Sinne Gegenwärtige. So schlummert in dem Präteritum zum mindesten auch ein Präsens und zwar wieder ein dichterisches. Wo der bloße Bericht in die eigentliche Darstellung übergeht, kann auch die grammatische Form des „erzählenden Präsens" für das Präteritum eintreten. Auch damit greift der Dichter auf uraltes Sprachgut zurück, das schon vergangene Sprachperioden immer wieder aus-

[1]) Vgl. oben S. 93f.

Digitized by Google

genutzt haben[1]). Aber der Gebrauch dieses Präsens bedeutet immer eine Hochspannung der epischen Vergegenwärtigung des Geschehens und entfaltet seine besondere Wirkung nur bei sparsamer Verwendung. Eine ganz im Präsens gehaltene Erzählung gleicht einem Brief, in dem jedes Wort unterstrichen ist; sie versagt zuletzt wie ein Bogen, der immer gespannt bleibt. Wie der Bericht das Rückgrat der Erzählung selbst darstellt, so ist das Präteritum die Grundform ihrer Sprachgestaltung; keine unbedingte („perfektive") Vergangenheitsform, sondern, wie man neuerdings wiederholt betont hat, die rechte „Äußerung des Phantasiedenkens" und der „Ausdruck der lebhaften Vorstellung", in dem die „Vergegenwärtigung im Sinne einer Als-ob-Gegenwart" schon mitenthalten ist[2]). Auch die Vorwegnahme künftiger Geschehnisse durch die menschliche Einbildungskraft hat sich wiederholt mit Glück dieser Sprachform bedient[3]). Gleich dem Präsens können auch andere Tempora starke epische Wirkung ausüben, wenn sie spärlich gebraucht und dem Gange des Vergangenheitsberichts eingeordnet werden, über dessen Grenzen sie uns wohl hinauslugen lassen. Dahin gehört z. B. das Homerische Futurum: „ἔσσεται ἦμαρ" und das Vergilische Perfektum: „Fuimus Troes", während das Plusquamperfektum mit seiner allzu genauen und bewußten Andeutung des Zeitverhältnisses um der dichterischen Wirkung willen meist rasch in das Präteritum übergleitet. Wilhelms Bericht von seinen Jugenderlebnissen am Anfang von Goethes „Lehrjahren" (Buch 1, Kap. 3ff.) zeigt, wie schnell sich der Unterschied der Zeitschichten verwischt, so daß beide sich der Formel „Es war einmal" unterordnen.

Der Ausdruckswert des Präteritums weist schon auf die Bedeutung des Zeitwortes überhaupt für die Erzählkunst hin. Das Epos als Vorgangsdichtung neigt an sich zum Verbalstil, unbe-

[1]) Vgl. W. Havers a. a. O. S. 37.

[2]) Vgl. hierzu E. Lorck in der German. Roman. Monatsschr. Bd. 6 S. 186 und Zeitschrift für romanische Philologie Bd. 42, S. 311ff., 385ff. Dazu Havers a. a. O. S. 40f.

[3]) Wir erinnern an E. Bellamys "Looking backward" (1888). Besonders geistreich flicht W. Schmidtbonn die magische Vorwegnahme künftiger Ereignisse in die Icherzählung eines gegenwärtigen Menschen und damit in das Reich der Vergangenheitsform ein: „Der Verzauberte. Seltsame Geschichte eines Pelzhändlers" (1926), S. 276ff.: „Die ereilte Zukunft."

Digitized by Google

schadet der persönlichen Sprachgebung des Dichters. Je beruhigter sich der Erzähler dem Strome der Geschehnisse überläßt, um so mehr werden die Ding- und die Eigenschaftswörter an den Rand der Darstellung gedrängt. Die einfachen Benennungen und Bezeichnungen der Gegenstände werden meist mit einer gewissen allgemeinen Unbestimmtheit gegeben und nehmen lebhaftere Farben erst da an, wo sie neue Bewegung hervortreiben. Auch sonst erscheinen Ding- und Eigenschaftswörter vor allem als Träger und Spender epischer Kräfte, die den verbalen Zug der Sprache verstärken und vertiefen. Natürlich überwiegen die Nomina bei den mehr beschreibenden, ruhigen, rahmenmäßigen Teilen der Erzählung. Wie sie auch da rasch auf das Zeitwort hinzielen und ihm dann Platz machen, zeigt u. a. der ausgezeichnet stilisierte Anfang eines Kapitels bei S. Undset[1]).

Es beginnt mit einer sehr einfachen Situationsangabe, wobei die Verba nur formalen Wert haben: die Heldin, Vigdis wird in ihrer Kammer aufgesucht, wo sie auf der Bank sitzt und näht. Dann folgt die Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung, zunächst noch unter dem Vorwalten der Eigenschaftswörter: „Sie war in ein blaues, reich gesticktes Gewand gekleidet und ihr blondes Haar hing gelöst um sie her und glänzte in dem starken Feuer, das auf dem Herde brannte." Damit ist der Übergang in die Verbalsphäre erreicht, und nun gerät Bewegung in die Szene selbst, womit das Hauptwort an die Peripherie gedrängt wird: „Als sie ihn sah, legte sie ihre Näherei beiseite, stand auf und ging ihm entgegen" usw. Von starker epischer Kraft ist das nominale Berichtsbild an einer anderen Stelle der gleichen Erzählung[2]). Der Vater der Heldin ist im Kampfe schwer verwundet worden. Von zwei Männern wird er hereingeführt. „Vigdis sah, daß der Vater bleich im Angesicht war und daß sein weißer Bart blutig über seine Brust herabhing." Hier ist vorangegangene und werdende Bewegung in den Haupt- und Eigenschaftswörtern aufgefangen und gleichsam gestaut, die Zeitwörter sind ganz nebensächlich. Gleich darauf löst sich die Spannung und das Verbum, anknüpfend an das umrahmende „sah" des vorigen Satzes, übernimmt als Träger der gegenwärtigen Bewegung die Führung: „Vigdis ließ alles auf die Erde fallen, was sie in den Händen hatte. Sie sprang hin zu ihrem Vater und fragte, was da vorgefallen sei." (Das letzte Verbum: „*hvad war haendt*" ist absichtlich farblos; es fordert und erfährt sogleich eine sehr bestimmte und erschütternde Deutung[3]).)

---

[1]) Viga-Ljot og Vigdis (1925), Kap. 5.

[2]) Kap. 21, gegen Anfang.

[3]) Ein anderes Beispiel aus der deutschen Erzählung der Gegenwart (G. Ellert, Der Zauberer, S. 107f.): „Wenn Gerbert in späteren Jahren an den Tag der Bischofswahl zurückdachte" (innere Bewegung aus anderer Zeitschicht übertragen), „so empfand er immer wieder das Gefühl rat-

Digitized by Google

Die zeitliche Entfernung, die durch die Abstimmung auf das Präteritum und auf den Verbalstil bedingt ist, dient natürlich dem epischen Abstande überhaupt; sie „bedeutet" nicht nur ruhige Überlegenheit, sondern auch die geistige Durchdringung, die gefühlsmäßige und kritische Auffassung des Gegenstandes durch den Dichter. Je mehr hier persönliche Deutungen und Wertungen mitschwingen, um so stärker wird die epische Sprachgebung zum bewußt gepflegten Stil. Auch hier mögen ein paar allgemeine Bemerkungen auf die Wege hinweisen, welche die Auslegung zu gehen hat, um das geheime Zusammenklingen von allerlei unberechenbaren oder irrationalen, unbenennbaren, aber sehr fühlbaren Beziehungen zwischen den verschiedenen Formwirkungen und ihre letzte, gleichsam atmosphärische Einheit stimmungsmäßig zu beleuchten. So ist z. B. die naive Icherzählung des wohlerzogenen Dümmlings in der „Römischen Vision" von U. Sinclair von tausend kleinen Teufelsgelächtern satirischer Art durchzuckt, und hinter diesem Gelächter steht wieder ein starker Lebensernst, den wir freilich als zerstörender ansprechen müssen. Wieder anders steht N. Petersen in seiner „Sandalenmachergasse" über dem Gewirre und Geschwirre des ganzen Menschenlebens: Aus seinem Bericht klingt ein müdes, resigniertes Lächeln ohne ein letztes, kraftvolles Jasagen; immerhin erhebt sich dieses Lächeln weit über das witzelnde Getue, das uns Heutige in Scheffels „Ekkehard" so peinlich berührt, fast so peinlich wie die aufklärerische Spötterei in den mit Unrecht so genannten „Volksmärchen" von Musäus. In der kritischen Haltung zu den Gegenständen der Darstellung verrät sich nicht selten die eigentümliche Verkrampfung des gelehrten, standesbewußten oder sonst irgendwie außer- oder undichterisch bestimmten Menschen, der nur Talent zum „Schreiben"

---

loser Verblüffung und Überraschung" (Andeutung gestauter Bewegung), „das ihn damals" (Zurücklenkung!) „überkommen hatte". Bei dem unmittelbaren Bericht setzt das Zeitwort wieder voll ein: „Denn als der päpstliche Legat die Urne öffnete — man drängte sich um ihn und es bedurfte der handgreiflich zum Ausdruck gebrachten Autorität Hugo Capets, um Raum zu schaffen —" (Hier bezeichnen die Hauptwörter in ihrer Allgemeinheit den — bleibenden — realen Hintergrund des Vorgangs. Ausgleich zwischen Verbal- und Nominalstil:) „da zeigte es sich, daß mit Ausnahme einer einzigen alle Stimmen auf Arnulf gefallen waren. Die eine Stimme, die sich dem entgegenstellte, wählte Gerbert und war ohne Frage die des Karolingers selbst." (Damit ist die Verbalsphäre wieder erreicht, in der sich das Folgende bewegt.)

Digitized by Google

hat. Bei einem wirklichen Dichter aber, wie vor allem bei Jean Paul, hat das „Lächeln", wie jede besondere Einstimmung, seinen seelischen Tiefengrund[1]); wie verschieden tönt seine Ironie bei sympathisch-hohen Menschen und bei kleinlichen Intrigenspinnern und Federfuchsern — sowohl in der Art, wie er von ihnen spricht, als wie er sie selber reden läßt. Ähnlich steht es natürlich mit der Sprache des Humors bei Dickens.

Die Distanz des echten Epikers aber verrät sich auch in seiner Sprachgebung als eine ästhetisch-spielende Betrachtung, eine „interessierte Interesselosigkeit". Immer wechseln Nähe und Ferne; aber eine Nähe, die nie das epische Ich, und eine Ferne, die nie den Gegenstand verschwinden läßt. Diese Entfernung ermöglicht ein werbendes Umfangen der „Seele" oder des Wesens der Dinge und der Figuren. Darum offenbart die sprachliche Darstellung (in engster Verbindung mit der Gestaltung überhaupt) stets die Schwingungen in der Seele des Dichters selber: in dem Maße, wie er seinen Gegenstand ins Wort gestaltet, eignet er sich und uns alles das zu, was er eben noch angestaunt oder belächelt, vielleicht auch getadelt hat und entdeckt in ihm etwas Brüderliches, etwas Menschliches, selbst im Narren und im Bösewicht[2]). Der Wechsel zwischen fern und nahe, zwischen Lebendigkeit und Bedeutungsfülle, zwischen Wärme und Kühle des Ausdrucks ist oft entscheidend für die gattungsmäßige Wirkung der

---

[1]) Max Kommerell zeigt im zweiten Teil seines „Jean Paul" (1933), daß der Humor des fränkischen Dichters keineswegs aus versöhnlicher Abfindung mit dem Bedingten, sondern aus gefährlichster Bedrohung entsprang die ihren Träger vor die Wahl stellte: Gestaltung oder Wahnsinn.

[2]) Gestalten von der Größe eines Roquairol und von der Niedrigkeit eines Uriah Heep und selbst die schlimmsten Plagegeister David Copperfields oder Oliver Twists gewinnen da ein anderes Ansehen: keiner von ihnen ist nur mit Haß und Entrüstung gesehen, sondern in der sich fühlenden Unmenschlichkeit sogar spürt der Dichter noch die Verbiegung und Entstellung eines menschlichen Zuges oder der menschlichen Natur überhaupt. Gerhart Hauptmanns „Narr in Christo" würde uns dichterisch wenig sagen, wenn uns seine Geschichte in „anderer Form" berichtet würde oder wenn wir sie in verdeutlichender Übertragung lesen müßten: das eigentümliche Hin und Her zwischen Hell und Dunkel, zwischen ironischer Entfernung und bewundernder Versenkung wird uns nur durch die Sprachgebung des schlesischen Dichters vermittelt.



Digitized by Google

Darstellung, beim Erzähler mehr als auf irgendeinem anderen Felde der Dichtung.

Wir lesen am Anfang von Jean Pauls „Wuz": „Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meeresstill, du vergnügtes Schulmeisterlein Wuz!" Es ist, als wollte der Dichter von vornherein den Grundton einer „idyllischen Sehnsucht" anschlagen, der durch alle die späteren, so oft ironisch lächelnden Schilderungen hindurchgeht. An üblen Tagen freut sich Wuz auf sein Bett, wo die Menschen ihn nicht mehr „zwicken und hetzen" können. „Ein anderer Paragraph aus der Wuzischen Kunst, stets fröhlich zu sein, war sein zweiter Pfiff, stets fröhlich aufzuwachen — und um das tun zu können, bedient' er sich eines dritten und hob immer vom Tage vorher etwas Angenehmes für den Morgen auf, entweder gebackene Klöße oder ebensoviel äußerst gefährliche" (d. h. spannende) „Blätter aus dem Robinson, der ihm lieber war als Homer" usw. Das alles mag an sich kleinlich, spießerisch erscheinen, aber aus solchen „banalen" Einzelheiten kann die humoristische Darstellung des Dichters mit ihrer verhaltenen Liebe eine unaussprechliche Seligkeit gestalten. Da wird das arme, aber immer vergnügte (d. h. in sich zufriedene) Schulmeisterlein auf einmal zum Träger unserer Sehnsucht nach einem Leben ohne Brüche, in gleichmäßiger Heiterkeit. Man muß nur die genial erschauten Schulmeister Jean Pauls neben die witzelnd konstruierten seines Nachahmers Franz von Gaudy[1]) stellen, um den Unterschied zu empfinden.

Alles in allem dient die eigentümliche, fern-nahe Sprachgebung der epischen Objektivität. Auf der einen Seite schwächt sie alle rein persönlichen Beurteilungen und bloß-sachlichen Maßstäbe ab, auf der anderen Seite macht sie sie „durchsichtig" oder ergänzt sie durch Andeutungen zugunsten einer überpersönlich-geistigen, im höheren Sinne menschlichen Auffassung und Wertung. Über den Unterschied zwischen der epischen und der wissenschaftlichen Objektivität — die mit Entscheidungslosigkeit und Gleichgültigkeit nicht gleichbedeutend sein darf — braucht hier nicht viel gesagt zu werden. Die epische „Gegenständlichkeit" ist mehr als denkendes Ringen des „bloßen Subjekts" mit den überpersönlichen Schichten des Ichs, mehr als Dialektik, die mit abstrakten sprachlichen Symbolen arbeitet. Epische Objektivität äußert sich, als Durst nach demWesentlichen, in zwangsläufig-bohrendem Vordringen der Einbildungskraft von einer Welt- und Innenschicht zur anderen. Dieser vollzieht sich in Bildern von wechselnder sprachlicher Art und in Redewendungen, deren Form zugleich

[1]) „Der Sonntag des Schulmannes" oder „Das fünfzigjährige Jubiläum" (Reclams Universalbibliothek, Nr. 2319).

Digitized by Google

einen gewissen Eigenreiz (z. B. den des funkelnden Gegensatzes, der Klimax usw.) offenbaren kann. Auch muß sich in der dichterischen Behandlung der Sprache das stete Pendeln zwischen Gegenstand und Ich, zwischen Ferne und Nähe in einer fühlbaren Bewegung zwischen den Polen des „Richtigen", des „Treffenden" und des Menschlich-Bedeutenden, des „Wichtigen" ankündigen. Die Sprachgebung wird immer beides enthalten oder berühren, ohne sich endgültig nach der einen oder anderen Seite festzulegen. Daher jene mehrdeutige „Verhaltenheit", welche die objektive Darstellung des Epikers kennzeichnet. Man kann sie gut an Goethes „Wahlverwandtschaften" studieren, etwa in der vielbewunderten Szene des Festes (1. Teil, 15. Kap.) mit seinem unglücklichen Ausgang und mit dem auf Eduards Befehl trotz aller Bedrängnis abgebrannten Feuerwerk. Wir gleiten mit einem bloßen Nachsatz, der aber eine betont antithetische Wendung nimmt, aus einer Stimmung plötzlich in die entgegengesetzte, ohne daß der Dichter selbst sich etwa auf einmal stark beunruhigt zeigte. Vielmehr kündigt sich seine Erregung in einer staffelweise von dem Ereignis zu seinen Ursachen vordringenden Darstellung an. Bei jeder Einzelheit schwingt ein tadelndes: „Natürlich, da mußte es so kommen — die Menschen sind eben unvernünftig" mit, aber der Dichter zieht eine ruhige, typisch-verallgemeinernde Darstellung vor („wie es ja denn immer geht"), auf die wir uns „unsern Vers machen" sollen, wie der Volksmund sagt. Vor allem zieht sich der Dichter zunächst hinter irgendeinen der Zuschauer der Vorgänge innerhalb der Erzählung zurück und erreicht damit schon eine Brechung der eigenen Erregung:

„Ein ruhiger Abend, eine vollkommene Windstille versprachen, das nächtliche Fest zu begünstigen, als auf einmal ein entsetzliches Geschrei entstand. Große Schollen hatten sich vom Damm losgetrennt, man sah mehrere Menschen ins Wasser stürzen. Das Erdreich hatte nachgegeben unter dem Drängen und Treten der immer zunehmendenMenge. Jeder wollte den besten Platz haben und nun konnte niemand vorwärts noch zurück.

Jedermann sprang auf und hinzu, mehr um zu schauen als zu tun: denn was war zu tun, wo niemand hinreichen konnte. Nebst einigen Entschlossenen eilte der Hauptmann, trieb sogleich die Menge von dem Damm herunter nach den Ufern, um den Hilfreichen freie Hand zu geben, welche die Versinkenden herauszuziehen suchten. Schon waren alle, teils durch eigene, teils durch fremdes Bestreben, wieder auf dem Trockenen, bis auf einen Knaben, der durch allzu ängstliches Bemühen, statt sich dem Damm zu nähern, sich davon entfernt hatte" usw.



Digitized by Google

Der zweite Absatz setzt in anderer Tonart ein, d. h. mit einer neuen Stimmung (der Hoffnung) und einer neuen Bewertung der Vorgänge (Billigung, ja Bewunderung der Handlungen des Hauptmanns), die sich aber mehr mittelbar ausdrückt. Das geschieht zunächst durch die Wortwahl, die statt der anschaulichen Vereinzelung das Allgemeine, mehr Begriffliche hervorhebt und zugleich gewisse Wertbetonungen leise anklingen läßt („entschlossen", „trieb", „die Menge", „Hilfreiche" usw.) und in dem energischen Ineinandergreifen der Satzteile, das weniger logisch gegliedert, als von der Abfolge der Tatsachen bestimmt ist. Die Satzfolge deutet also das Zustandekommen des Rettungsvorgangs, seine Raschheit, Ordnung und Sachgemäßheit an und läßt am Schluß (in einem Nebensatz, also mit abgeschwächter Wirkung) die neue Verwicklung der Lage ahnen. (Beruhigung — abermalige Erregung.)

Die epische Vergegenständlichung sucht eben als Ausfluß der geistigen Durchdringung der Vorgänge, vor allem durch syntaktische Mittel zu wirken. Durch die Auswahl, die neue Anordnung und die bedeutsame Verschlingung der einzelnen Bestimmungen, wie sie die Teilsätze und Satzteile ausdrücken, weiter durch die Verwendung von Relativsätzen, von Einschachtelungen, Partizipien usw. können eine große Reihe von Bestimmungen, die nacheinander auf uns eindringen, als gleichzeitig empfunden werden und damit dem Gegenstande eine Fülle und eine Vieleinheit verleihen, die durch das sinnvolle Ineinandergreifen aller Teile von seiner Wichtigkeit überzeugt, indem sie ihn zunächst nur möglichst „richtig" und vollständig wiederzugeben und ihn gleichsam eindeutig festzustellen scheint.

Damit hängt es zusammen, daß der epische Dichter, je eigenartiger seine objektive Sicht und je belebter das Spiel zwischen Gegenstand und Ich in dieser Anschauung ist, um so mehr Sprachstoff in eine Periode zusammenzudrängen sucht — im Gegensatz zu dem Lyriker und dem Dramatiker, der selbst im Monolog nach schlagartigen „Erwiderungen" oder nach der eindrucksvollen Reihung und Steigerung kurzer Aussagen strebt. Dagegen hat sich unsere Erzählkunst, besonders seit Heinrich von Kleist um lange, ja um „Schachtelsätze" bemüht, die so oft als deutsche Unart belacht worden sind. Mit bewußter Kunst handhabt heutzutage W. von Scholz die „langen Sätze".

Dieser Dichter, der sich auch als hervorragender Formdeuter und Beurteiler der Dichtung bewährt hat, weiß auch die oft ohne Verständnis ge-

Digitized by Google

scholtenen Langsätze der Reichsgerichtsentscheidungen als Ausdruck „einer im Geiste des Richters gewordenen Einheit, die zu einer äußeren, sprachlichen Geschlossenheit geworden ist", zu werten. Eine geistige Einheit, die nicht ohne Schaden zersprengt werden kann, wollen auch die Langsätze der dichterischen Prosa wiedergeben, nur tritt hier die Anschauung an die Stelle der Erwägung, die einfache Darstellung an die der urteilenden Entscheidung. Der Langsatz hält die baumartige Entstehung und Verzweigung einer verwickelten, reich gegliederten Anschauung fest und erfreut den, der lesen kann und will, durch den „beglückenden Eindruck der Fülle und des Reichtums". Nur der schlecht gebaute Satz — ob kurz oder lang — ist als „Ungeheuer" anzusprechen. Der kurze Satz kann sich vervielfältigen und ein „jagendes Zeitmaß" geben, kann aber auch, mit der „Unerschütterlichkeit seiner wenigen Wortglieder" als ein „Felsen erscheinen, an dem die Wogen sich brechen". Aber er „kann nicht alles", er kann besonders den inneren Zusammenhalt der reichen, durchgeschichteten Vorstellung von einem Gegenstande oder einem Vorgang nicht geben. Die Frage, die W. v. Scholz selber stellt[1]), mit welcher Art von Sätzen der „schnellste Voranschritt zu erzielen sei", läßt sich wohl dahin beantworten, daß die kurzen Sätze, in rasender Eile gehäuft, den rein vordergründigen Ablauf der Dinge in seiner Beschwingtheit auffangen, während gut gebaute Langsätze mit einer Schnelligkeit der Abfolge, die fast Gleichzeitigkeit bedeutet, das Ineinandergreifen der Vorder- und Hintergründe darstellen kann. Die epische Bewegung entwickelt sich also hier und dort nach verschiedenen Richtungen[2]).

Der Langsatz kann natürlich u. a. das gerade Gegenteil einer Gerichtsurteilsperiode bedeuten, nämlich durch die scheinbar listenmäßig „genaue", in Wahrheit verwirrende Aufzählung oder Verquickung des innerlich Widerstrebenden eine geradezu benebelnde Wirkung ausüben. Diese Wirkung läßt ihn W. v. Scholz selbst gelegentlich in der Form des Tatsachenberichts in einer Erzählung ausüben, z. B. in „Unrecht der Liebe"[3]): „Als erzähle er lediglich, um den Präsidenten zu unterhalten, noch fort, ließ er ein paar komische Vorkommnisse der Reise aufmarschieren: bettelnde und Purzelbäume schlagende Zigeunerkinder, einen hohen Geistlichen, der mit dem Wagen umgefallen war und seine höchst galant bekleideten Beine zum Himmel streckte, als erbäte er für diese zarten Strümpfe und Strumpfbänder nachträglich die Approbation, ein irgendwo am Galgen baumelndes gefürchtetes Räuberpaar und mitten unter diesen Nebensächlichkeiten als das Allernebensächlichste auch den Selbstmord eines jungen Mannes, der kurz vor Tardivys Durchkommen durch einen kleinen Ort vorgefallen sei." Sehr wirksam hebt sich da die wechselnde, gegenständliche Bedeutung der einzelnen Züge von dem (listig ange-

[1]) In der „Neuen Literatur", Bd. 32, S. 320.

[2]) Ausgezeichnet ist die Zusammenfassung alles dessen, was die Buschleute der Kalahari mit einem Steppenbrande beabsichtigen und was sie sich dabei „denken", in einem Riesensatze der Geschichtensammlung „Lüderitzland" von Hans Grimm (1934), S. 65.

[3]) S. 191. Man beachte die innere Steigerung!

Digitized by Google

schlagenen!) nachlässigen Tone ab, der nur in einem solchen Langsatze festgehalten werden kann. Wie scheinbar schwer (und wie aufrichtig!) wirken daneben die Kurzsätze am Schlusse von Goethes „Werther"! Der Roman von W. v. Scholz spielt in einer wachen, auf Intrigen und auf gebrochene Gefühle eingestellten Welt, Goethes tragischer Roman ist durchaus von lyrischem Schwunge getragen. Wo er Langsätze bringt, da haben wir den Eindruck eines tiefen Ausatmens der erfüllten Seele[1]).

Mit dem Zeitmaß und dem Wärmegrad der epischen Bewegung hat also die breit ausladende oder knapp zufahrende Satzbildung nicht unmittelbar zu tun. Eine durchsichtig-klare „Periode" kann ebenso beruhigt wirken wie eine Folge kurzer Sätze, deren Eigenbewegung fast unmerklich auf- und absteigt und die uns mit milder Kraft Stufe für Stufe einem Ziele zuführen. Auf der anderen Seite kann der epische Strom nur um so gewaltiger daherbrausen, wenn er Hemmungen zu überwinden hat; dennoch bleibt er in allen Wandlungen seines Bildes immer derselbe: sei es nun, daß sich seine Wogen an einem Wehr zu brechen und wirbelnd um sich selbst zu kreisen scheinen (wie in einem vielverschlungenen Langsatz, dessen Entwirrung uns Arbeit kostet) oder daß er wie ein Wasserfall über alle Stauungen hinwegstürmt und uns mitreißt.

Alle bisher besprochenen Formen der epischen Rede geben jeweils nicht nur einzelnen Teilen, sondern dem Ganzen der einzelnen Erzählung ihr Gepräge. Nominal- und Verbalstil, stoff- und gedankenfrohe, Lang- und Kurzsätze können miteinander abwechseln, je nach der besonderen Art der einzelnen Abschnitte; aber dieser Wechsel ist weder willkürlich noch unbegrenzt. Würde jedes einzelne Werkstück ganz für sich gemeißelt, so könnte es sich nicht mit anderen seinesgleichen zur Einheit zusammenfügen. Wie die innere Form des ganzen epischen Aufbaus, so ist auch diejenige der Sprachgebung zuletzt auf jene Einheit gestimmt, die mit der Grundeinstellung des Dichters zu seinem Gegenstande gegeben ist. Persönliche, landschaftliche und zeitliche Sprachcigentümlichkeiten („Idiotismen" verschiedenen Grades) mögen auf die Sprache des Werkes abfärben, berühren aber im allgemeinen wenig deren innere Form. Es ist auch für die Sprachgebung von großer Bedeutung, ob die Grundauffassung (die „Konzeption") der Erzählung von Hause aus mehr abenteuerlich oder ideell, ob das Grundzeitmaß hastig oder beruhigt ist usw. Steht die Grundhaltung

[1]) Vgl. im 1. Buch den Brief vom 29. Junius: „Wenn ich ihnen zusehe" usw.

Digitized by Google

fest, so treten die jeweiligen Abweichungen einzelner Stücke (z. B. eine „gepeitschte" Rede innerhalb eines sonst ruhigen Abflusses der Ereignisse und der Gespräche) um so wirksamer hervor, und das bleibende Gepräge des Ganzen wird durch die stete Rückkehr zum Grundton nur um so kräftiger betont. In ihrem Zusammengreifen zu einer dauernd sich erneuernden und vertiefenden, mannigfaltigen Einheit geben die verschiedenen Redeformen dem epischen Vortrage etwas von jenem Tongepräge, das wir mit den Registern des Orgelwerkes vergleichen können. Diese letzte Einheit oberhalb der Tongebilde verschiedenen Grades wird noch bestärkt durch die eigentümliche Charakterisierung der Rede mit Hilfe der syntaktischen Bindung der Satzteile. Sie fällt nur z. T. mit der eben besprochenen Bildung von Lang- und Kurzsätzen zusammen und kann sich auch mit ihr durchkreuzen. Was die Syntax Neben- und Unterordnung nennt, steht in gewissen Beziehungen, deckt sich nicht ganz mit der anderen Scheidung, welche durch Ausdrücke wie Polysyndeton und Asyndeton wieder nur sehr oberflächlich bezeichnet wird.

Hier kreuzen sich stilistische Redeweisen, die vor allem die Stimmung des Dichters wiedergeben, mit solchen, die mit den gegenständlichen Wertungen des Inhalts oder mit der Werthaltung des Zuhörerkreises zusammenhängen. Auf bestimmten Kulturschichten von soziologischer Prägung haben sich geschichtliche Redeformen gebildet, die nachher der Dichtung zur Verfügung stehen, wo sie verschiedene Höhenlagen der Menschheit durch die Sprache charakterisieren will. So steht die Sprachgebung jeweils auf einer bestimmten Zwischenstufe, zwischen „einfach", „volkstümlich" und „vornehm" (oder „gepflegt", „exklusiv") oder zwischen „altertümlich" („primitiv", „archaisch") und „modern" („differenziert", „im Rhythmus der Zeit"), je nach dem besonderen Inhalt und Wertakzent der verschiedenen stilistischen Schlagworte. „Primitiv" kann sowohl die unentwickelte Einfalt des Uranfangs sein, wie die feierliche Rückkehr zum Großzügig-Einfachen auf sehr hoher Stufe[1]). Die gleichen sprachlichen, auch die syntaktischen Formen können das eine wie das andere „bedeuten", je nach der Art wie der Dichter sie wieder mit den oben besprochenen Abwandlungen seiner Rede zusammenklingen läßt[1]).

Unter den neueren Dichtern hat sich wieder Th. Fontane am klarsten über die Unterschiede des einfachen Aufreihungs- und des

[1]) Vgl. auch hierzu den Schluß des „Werkes" (s. oben S. 198).

Digitized by Google

verschlungenen Stils ausgesprochen[1]). Er fühlt sich als Stilist, d. h. als „einen Schriftsteller, der den Dingen nicht seinen altertümlichen Marlitt- oder Gartenlaubenstil aufdrängt, sondern der immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt". Daher die wechselnde Länge seiner Sätze: „So kommt es, daß ich Sätze schreibe, die 14 Zeilen lang sind und dann wieder andere, die noch lange nicht 14 Silben, oft nur 14 Buchstaben aufweisen. Und so ist es auch mit den ‚Unds'. Wollt' ich alles auf den Undstil stellen, so müßt' ich als gemeingefährlich eingesperrt werden. Ich schreibe aber Mit-Und-Novellen und Ohne-Und-Novellen, immer in Anbequemung und Rücksicht auf den Stoff. Je moderner, desto undloser. Je schlichter, je mehr *sancta simplicitas*, desto mehr ‚Und'. ‚Und' ist biblisch-patriarchalisch[2]) und überall da, wo nach dieser Seite hin liegende Wirkungen erzielt werden sollen, gar nicht zu entbehren."

Auch der fühlbare Vergleich mit anderen, nicht-dichterischen Redeweisen dient der Registrierung. Hier eröffnen sich reiche Möglichkeiten, deren Erörterung wieder Sache der Auslegung ist, weil hier die Eigenart des Dichters und die des Werkes entscheidend mitspricht. So kann sich die Stilisierung näher an die Wirklichkeit halten, nur eben eine knappe und doch deutlich wahrnehmbare Linie oberhalb der „gebildeten Tagesrede", wie oft bei Gottfried Keller; oder sie wird bis dicht an das kultische Raunen heranstreifen, ohne doch jemals den Erdenblick zu verlieren, wie vor allem in den Homerischen Gedichten. Auch hiermit wird der „Sprachton" zum „Exponenten" der ganzen Formgebung, wodurch der Dichter uns anzeigt, wie sich unsere Seele einstellen soll. Darum ist soviel abhängig von dem Anfang der Erzählung. Wir denken an das Cano der antiken Epiker, denken aber auch an den bewundernd-sehnsüchtigen Ausruf Jean Pauls am Anfang des „Wuz" zurück. Auf der anderen Seite stehen die schweren Sätze am Anfang von Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe"[3]): die Schilderung der beiden pflügenden Bauern, die gleichsam selbst ein Stück Land umreißt und zwischen Himmel und Erde den vollen Duft der Landschaft atmet. Frivole Einsätze bei Schriftstellern wie Lukian oder H. Heine geben gleichfalls den „Grundton"

[1]) Vgl. oben S. 180f.

[2]) Der Stil des Volksmärchens!

[3]) Zur Erläuterung vgl. Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 16, S. 386f.

Digitized by Google

an, von dem sich alles weitere abhebt. Dabei kann später eine Fülle von Melodien ertönen, die doch alle die durchgehende Linie umspielen oder auch auf einen „Orgelpunkt" bezogen werden, wie es bei aller epischen Komposition der Fall und an der Sprache nur am ehesten zu beobachten ist: Auch hier das bezeichnende Widerspiel zwischen der großen „Eintönigkeit" im tiefsten Grunde und der Fülle und Mannigfaltigkeit der „Darstellung" im einzelnen.

Die Sprache des Epikers erfährt, bei aller Einheitlichkeit des Grundtons, eine besonders mannigfache und wirksame Brechung da, wo er seine Figuren selbst reden läßt, also vor allem im Gespräch, im Monolog und in jenem eigentümlichen Redebericht, den man „Erlebte Rede" genannt hat. Tatsächlich ist diese Redeweise nur die deutliche Offenbarung des in jeder Rede epischer Gestalten immer mitschwingenden Berichts. Wo zwei epische Figuren miteinander reden, bezieht sich ihr Sprachton immer auf eine Mittellinie, die wieder der Redeweise des Erzählers entspricht. Daher sind mit den inhaltlichen und rein formalen auch die eigentlich sprachlichen Werte des Dialogs (z. B. Wortsphäre, Satzbau, mundartliche, ständische und persönliche Färbung der Rede) genau auf Bau und Stellung der Redeszene abgestimmt, wo ein Meister am Werke ist. Immer wieder erscheinen, besonders am Anfang der einzelnen Gesprächsstücke und der ganzen Unterhaltung „Schlüssel", die mit rein sprachlichen Mitteln das „Register" der Rede angeben: leicht und schwer, kalt und warm, flach (seicht) oder tief, ruhig oder erregt, grob oder fein, heiter oder traurig usw., um nur einige auffällige Gegensätze der „Schallform" zu nennen[1]).

Deutlich wird die Abgrenzung des Stoffes und die beabsichtigte Einstimmung des Lesers z. B. am Anfang der Icherzählung Pankraz des Schmollers bei G. Keller: „Ausführlich kann ich jetzt meine trübselige Geschichte nicht mehr beginnen und es findet sich wohl die Zeit, wo ich euch nach und nach meine Erlebnisse im einzelnen vorsagen werde. Für heute will ich euch aber nur einige Umrisse angeben, soviel wie nötig ist, um auf den Schluß zu kommen, nämlich auf meine Wiederkehr und die Art, wie sie veranlaßt wurde, da sie eigentlich das rechte Seitenstück bildet zu meiner ehemaligen Flucht und aus dem gleichen Grundton geht." Er spricht dann davon, wie er seiner Zeit aus Widerwillen an sich selbst und seiner ganzen Umgebung aus Seldwyla geflohen sei (welcher Widerwille eigentlich auch jetzt noch besteht) und wie er zunächst unter ständigem Schmollen seinen Weg gemacht habe. Dies

[1]) Vgl. auch W. Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Leipzig 1931.

Digitized by Google

Schmollen aber hat er gerade in der Ferne verlernt, wovon kurz vorher schon einmal die Rede war, als er sein mitgebrachtes Löwenfell vorwies. Mit alledem ist das innere Erträgnis seiner Erlebnisse schon angedeutet: die feste Entschlossenheit und Selbstbeherrschung dessen, der jetzt genau weiß was er will und wie er sich zur Welt zu stellen hat. Noch jetzt löst sich seine Zunge nicht leicht, und sein Vortrag ist selbst eine Leistung, die er nicht wiederholen mag. Daher eignet seiner Rede etwas von Zusammenraffung und einmaliger Abrundung, von Verschlossenheit und Verhaltenheit, Selbstüberlegenheit und Beherrschtheit. Diese Noten werden in der Einleitung der Erzählung angeschlagen und dann festgehalten.

Unmittelbar in den Bericht einbezogen ist die „indirekte Rede". Hier kommt der Epiker in der Auswahl, Ausführung und Beurteilung der Vorgänge immer mit zu Worte. Wo er direkte Rede gibt, da kann er sich nur „am Rande" hören lassen, in der Einführung, in der Rückschau und mit Zwischenbemerkungen. Freilich bleibt seine Mitwirkung nie ganz aus. Schon die bloße Darbietung eines Gespräches in unmittelbarer Darstellung zeigt, daß er der Art, wie die Personen sich äußern bei aller notwendigen Beschränkung ihres Wissens und ihres Urteils einen hohen Wert beimißt. Er muß dann freilich den Leser so weit eingestimmt haben (oder ihn durch leise Noten in der Führung des Gesprächs dahin beeinflussen), daß er selbst die „zweite Stimme" des epischen Ich aus der Wiedergabe der Unterredung oder des Selbstgespräches heraushört. Je einfacher der Dialog sich abspielt, je mehr er für sich selbst spricht und je williger er seine Gefühlsnoten und seine epischen Werte darbietet, um so lieber wird der Erzähler ihm auch sein Recht gönnen, zumal durch den Wechsel zwischen „er" und „ich" die natürliche Spannung der Vortragshaltung betont wird. Nur darf er die Führung nicht ganz verlieren, so daß die Unterredung den Eindruck einer mißlungenen dramatischen Szene macht. Und keinesfalls wird er seine Figuren unmittelbar „erzählen" lassen, was er besser selbst berichten könnte. Das ist natürlich nicht der Fall, wo die rückschauende Haltung des Berichterstatters so wesentlich ist, wie bei Pankraz dem Schmoller. Aber die indirekte Form ist überall da angebracht, wo der Epiker seinen Standpunkt wahren will. Selbst eine erlogene oder phantastische Tatsachenerzählung wird besser in der Form gegeben, die dem Erzähler eine schillernde Stilisierung oder die Einmischung warnender Bemerkungen, z. B. über das Mienenspiel des Sprechers erlaubt[1]).

[1]) Die sprach-mimische Satire (in der Art von Chr. Reuters „Schelmuffsky" oder Bürgers „Münchhausen") muß sich natürlich der direkten Rede bedienen.

Digitized by Google

Die kritische Auslegung und die mehrstimmige Ergänzung des Gesprächs ist keine Erfindung der Gegenwart, scheint aber doch in neuerer Zeit immer stärker vorzudringen. Schon H. de Balzac verwendet sie bereits mit einer gewissen Meisterschaft, um eine Art hintergründiger Verbindung zwischen zwei Gesprächsfetzen anzubringen.

Als der Student Rastignac bei der Tochter des Père Goriot seine banalen Komplimente und eine täppische Liebeswerbung angebracht hat, geht die Weltdame rasch zu etwas anderem über, so daß der Unterredner und auch der Leser glauben könnte, sie habe die Redensarten ihres Anbeters überhört oder vielleicht übelgenommen. Daher fährt der „wissende" Erzähler fort *«Ces sottises stéréotypes à l'usage des débutants paraissent toujours charmantes aux femmes, et ne sont pauvres que lues à froid* (Beziehung auf den Leser). *Le geste, l'accent, le regard d'un jeune homme, leur donnent d'incalculables valeurs. Mme de Nucingen trouva Rastignac charmant. Puis, comme toutes les femmes, ne pouvant rien dire à des questions aussi durement posées que l'était celle de l'étudiant, elle répondit à l'autre chose. — Oui, ma sœur se fait tort par la manière dont elle se conduit avec ce pauvre père, qui vraiment a été pour nous un dieu»* usw.

Es folgt ein Gespräch zwischen Rastignac und Vater Goriot, wobei der Student den alten Mann schon durch einen schönfärberischen Bericht über die Liebe seiner Tochter in freudige Erregung versetzt. Die Gesprächigkeit und die hohen Worte des Greises stimmen nicht zu seiner sonstigen Redeweise, sie quellen aus einer verborgenen Seelentiefe auf. Der Dichter fühlt sich zu einer Erklärung genötigt, wo er von einer Schicht zur anderen vorschreitet. Die „Auslegung" geht auch hier ins Phantastisch-Allgemeine:

„Vater Goriot war großartig. Nie hatte Eugen ihn so im Feuer väterlicher Leidenschaft gesehen. Die Kraft der Wandlung, die von Gefühlen ausgeht, ist überwältigend. Wie gewöhnlich ein Mensch auch sei, im Augenblick, wo er ein wahres und starkes Gefühl äußert, strahlt er ein Fluidum aus, das seine Physiognomie verwandelt, seine Stimme färbt, seine Bewegungen verlebendigt."

Neuere Schriftsteller bilden die „hintergründige Deutung" der Rede mit einer wahren Virtuosität aus und flechten sie (gern unter Verwertung des Gebärdenspiels) unmittelbar in den Fortgang des Gesprächs ein. Das ganze Gespräch wird damit zu einem Widerspiel zwischen dem was gesagt und dem was verschwiegen wird.

Ein kleines Meisterstück des hinterhältigen Dialogs, den der Erzähler für uns durchsichtig machen muß, ist z. B. die Unterredung zwischen dem Bauernsohn Ferdinand und seiner Todfeindin, der Witwe Bollmoor in K. Bestes Erzählung: „Das heidnische Dorf." Beide Unterredner haben Hintergedanken, aber der Junge ist der Feindin gegenüber ratlos, deren

Digitized by Google

Intrige aufs Ganze geht. Sie sucht ihn zunächst unsicher zu machen, indem sie ihm die Verantwortung für die Krankheit seines Vaters aufladet. „Als sie einen Augenblick mit Ferdinand allein war, erwies es sich, daß sie auch einen absonderlich großen Vorrat von Erinnerungen an schwere und tödlich ausgegangene Schlagflüsse mitgebracht hatte; sie breitete diesen Vorrat umständlich und liebevoll aus" usw. (Der Erzähler steht über dem Ganzen, kann also die alte Teufelin ironisch behandeln. Um so erregender wirkt die Gespanntheit des jungen Menschen.) „Er wußte nichts zu erwidern." Sie schiebt ihm auch die Schuld an dem Mißgeschick des Konkurrenten zu. Er: antwortet „Na, — der kann ja dann im November sein Fest geben, der kommt noch zu seinem Verdienst" (Hintergedanke: Dann ist das Feld abgegrast. Mimische Deutung:) „Er setzte ein verschlagenes Grinsen auf, das nach einem erwidernden Einverständnis in ihren Zügen suchte, aber ihr nur die Röte ins Gesicht trieb. Sie hatte nun wirklich Mühe, ihren Haß hinunterzuwürgen." Am Ende des Gesprächs wird die innere Entfernung der Unterredner eigens betont: „Du", sagte er, einen Augenblick verwirrt durch ihren Blick, „also dann haben wir uns diesmal nicht richtig verstanden ..." — „und wir verstehen uns doch sonst so gut, Ferdinand" (Ironie, übergleitend in Verstellung:) „Julias Stimme hatte ihre knatternde Strenge nun wieder verloren, sie war weich und voller Wohllaut."

Solche Abschnitte wirken stark mimisch, aber nicht dramatisch (also gattungsfremd), dazu ist die Fülle der Unter- und Nebentöne zu groß, ist die Spannung von Schritt zu Schritt zu klein und zu fein.

Auch die „Erlebte Rede" wirkt nicht dramatisch. Dazu ist auch sie viel zu sprunghaft, zu einseitig und, roh gesagt, zu „vollständig". Freilich verschwindet der Erzähler hier scheinbar ganz hinter seinen Figuren und läßt sie mit sich selber reden. Dennoch spricht er zwischen den Zeilen mit („So redet er nun!"). Auch ist der ganze Aufbau durchaus episch geschichtet, und der Vortrag geschieht in der dritten Person und in der Vergangenheit. Der Redende wird sich selbst zur epischen Gestalt, abgerückt und von höherer Warte aus gesehen, mehr im Lichte der Betrachtung („hintennach", auch wohl der Vorüberlegung) als der unmittelbaren Gefühlserregung. Auf diese neuerdings erst ausgebaute epische Ausdrucksform lassen sich ganze Novellen aufbauen. Bericht und Beschreibung, langwierige Reflexionen und lebhaft erregte Szenen, alles wird unter die eine Erzählform gebeugt, ja neben dem Vergangenen kommt das Gegenwärtige zu seinem Rechte („Aber stand da nicht der Tisch" usw.) und selbst das Zukünftige ist nicht ausgeschlossen („Am andern Tag würde er ...").

Digitized by Google

Diese Form gehört durchaus der „sentimentalischen" Dichtung an. Die Gestaltung der inneren Welt, die Verarbeitung der Erfahrung durch ein hochentwickeltes oder doch reich geschichtetes und sehr „empfindsames" Ich, besonders inmitten eines „komplizierten Kulturmilieus", wird eigentlich erst auf diese Weise möglich. Der Leser fühlt sich als Vertrauten des Redners; er selber wird in tiefen Schichten seiner Persönlichkeit ergriffen und beginnt auch in höchst verwickelten Lebenslagen des Alltags Letztes, Unaussprechliches zu „erahnden". Dazu dienen die feinen Übergänge, die zarten Schattierungen, die nur durch dieses „vergegenständlichte Selbstgespräch" aufgefangen werden können. Im Grunde unterhält sich der erfahrene mit dem urteilenden Menschen über höchst persönliche Erlebnisse. Das bedingt einen ganz individuellen Sprechstil und eine durchgehende Grundmelodie, von der sich dann die feineren Tönungen um so wirkungsvoller abheben.

Arthur Schnitzler ist noch einen Schritt weiter gegangen und hat die „Erlebte Rede" in die erste Person übersetzt. Sein „Leutnant Gustl" ist ein großer Monolog, der aus einer erregten Situation (dem Handel eines Offiziers mit einem Spießer) entspringt, auf eine andere (auf den Freitod) hinzuzielen scheint und dann (ganz episch, aber ein bißchen gar zu abenteuerlich) durch eine äußerlich-überraschende Wendung (Nachricht von dem plötzlichen Tode des Gegners und einzigen Zeugen seiner Blamage) in eine andere, freudige Situation übergeht. In diesem Ich-Bericht, der nicht einmal mehr an die Präteritalform gebunden ist (und das Vergangene zum großen Teil in das Perfektum überträgt: „Hat er das wirklich gesagt?" oder gleich in das historische Präsens umschlägt), geht vor allem auch das gegenwärtige Handeln, die Lokalität usw. ungezwungen ein: „Ich will mich auf die Bank setzen ... Ah! Wie weit bin ich denn da? So eine Dunkelheit! Das da hinter mir, das muß das zweite Kaffeehaus sein" usw.

Das mitgehende Verständnis wird dadurch ermöglicht, daß sich die erzählende Person an das epische Ich des Lesers herandrängt und es zur stärksten Anverwandlung zwingt. Das ist der Fall, weil die Rede auf der einen Seite ganz lebensnahe, fast „naturalistisch" wirkt und sehr stark an die „Fetzen" und „Sprünge" der Umgangssprache erinnert, auf der anderen Seite sorgfältig stilisiert ist, auf rein dichterische Wirkungen hin. In der anscheinenden Unordnung herrscht eine hohe Ordnung, wenn auch keine logische, geschichtliche oder psychologische Regel gewöhnlicher Art. Die Rede ist auf ihre Weise der „Prosa" überlegen so gut wie die Versrede.

Digitized by Google

## § 3. VERS UND PROSA

Alle echte Dichtung, auch die epische, hat mit Versen begonnen. Erst mit der Auflösung, Neubindung und Gliederung der Sprache durch Takt, Vers und Strophe erhob sich die beschwingte und erfüllte Rede soweit über das anfängliche — sicherlich melodiöse und in irgendeinem Grade rhythmisierte — Gestammel und fortan immer wieder über die trockene Alltagsrede, daß sie als Offenbarung und als Ausdruck eines Übermenschlichen oder Ungeheuren gewürdigt werden konnte. So mag sie auch zuerst im Götterkult gepflegt worden sein. Ihre Anwendung bei Zauber und Totenkult, bei Segen, Fluch und Wahrsagung vermittelte dann wohl ihre Rückkehr zum Leben, wie es in seinen höchsten Augenblicken sich offenbart. Hierbei fehlte es wohl von jeher nicht an kürzeren oder längeren Erzählungen, die dem magischen Geschehen Rechtsgrundlage und Wegweisung verliehen, indem sie an mystische, heroische und urtümliche Vorfälle anknüpften. Von den eigentlichen Formeln und liturgischen Gesängen her wurden Rhythmus und Melos auf die Formrede der „beispielhaften" Erzählung übertragen.

Diese Formelemente blieben dann auch bestehen, als die erzählenden Teile sich aus der kultischen Dichtung lösten und mit den vielleicht schon hilflos nach Formung tastenden, anekdotischen Erzählansätzen in mehr oder weniger ungebundener Rede sich zusammengefunden hatten. Die gemeinsame Verwurzelung aller dichterisch gehobenen Erzählung in einer durch Gebärden und Musik gebundenen kultischen Erzählform kann mit ihrer Bedeutung für die epische Gestalt nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Diese Behandlung erhob den einzelnen „Fall" sogleich aus dem bloß anekdotischen Gefallen zu „allgemeiner" Bedeutung. Viele Deutsche, die den Merseburger Zaubersprüchen lauschten, werden von einzelnen Jagdfahrten Wotans und Balders und von Gefangenen, denen die „Idisen" Fesseln lösten, wenig gehört und sich wenig darum gekümmert haben. Aber der angedeutete Vorgang gewann durch die Gestaltung einen typischen (in Goethes Sinne: „urphänomenalen") Sinn und damit magische Kraft nach der Art des Analogiezaubers. Die Erzählung deutet die allgemeinen Voraussetzungen und Umrisse eines Vorgangs an, die Formel wirkt nachher um so eindringlicher.

Digitized by Google

Noch wesentlicher für die Sprachgestaltung des Epos wurde freilich die göttliche oder heldische Kultlegende, wie sie z. B. der Theseus-Dithyrambus des Bakchylides (in später Stilisierung) darbietet, freilich schon in der Umformung zu dem gesungenen (und getanzten!) Festliede. Aigeus spricht mit einem Unterredner über das Herannahen des Theseus, dessen große Taten eigentlich als bekannt vorausgesetzt wurden. Um so stärker tritt der Charakter des Helden in seinem Wirken, tritt auch seine Schicksalslinie hervor. Damit aber ist der Anfang zu epischer Dichtung gegeben: die Außenvorgänge werden zusammengedrängt und mehr sinnbildlich zusammengefaßt, dafür aber allgemeinere und tiefere, vielleicht religiöse Zusammenhänge und Voraussetzungen aufgedeckt. Die sprachlich-musikalische Bindung des Vortrags erzeugt durch die Einstimmung der Hörer jene Atmosphäre, in der alle epischen Keime aufquellen. Immerhin war die musikalisch gebundene Sprache der kultischen Erzählung doch wohl stärker mit Tatsächlichkeiten belastet, als diejenige des Liedes und des Dithyrambus. Allmählich und schrittweise löste sich die epische Rede dann auch von dem Gesangsvortrage, von dem reinen Gesange los, ohne jemals zu der zerstückelten „Urprosa" oder zur Gebrauchssprache herabzusinken. Dicht am Erdenlande und doch um eine deutliche Linie höher siedelte sie sich an und ließ sich die Klänge der Musik zunächst als Untermalung oder Begleitung ihres Vortrags gefallen, um sie dann doch in sich aufzusaugen.

Die Erinnerung an Klang und Rhythmus aber blieb ihr noch, als sie zur dichterischen Prosa sich entwickelte. Kraft ihrer inneren Musik spiegelt die epische Sprache in Vers und Prosa (d. h. in unmetrischer, aber innerlich gebundener) Rede in allen ihren Formen die ewigen Wechselbeziehungen zwischen Leben und Geist, zwischen Erdennähe und Himmelshöhe, zwischen genauem Hinstarren und innerer Entfernung, zwischen Sach- und Sinnbildlichkeit. Auf diesem steten Ineinander beruht der echte „Erzählton", der uns ergreift, fesselt und zu gleicher Zeit erhöht[1]). Im einzelnen muß das die Auslegung nachweisen, doch sind hier über die hauptsächlichen Einzelformen (besonders der deutschen Erzählkunst) noch ein paar Worte gesagt.

[1]) Über das Neben- und Ineinander von Kunst und Lebens-Echtheit in der altisländischen Prosa vgl. A. Heusler, Germanentum (1934), S. 135.

Digitized by Google

Die älteste Versrede verlangte einen gewissen Gleichlauf; sie hat sich weder in freien Rhythmen, noch in anderen, eigensinnig-einmaligen Auflösungen der strengen Form bewegt. Der große „Hymnus" der späteren Zeit, der den Rhythmus des Einzelgliedes wirken läßt, lockert auch die inneren Bindungen der dargestellten Vorgänge so weit auf, daß ihm wohl der lyrische, aber nicht der epische Mensch folgen kann. Erst die spielende Auflösung vergangener Welten in der Manier des Rokoko ergeht sich in den freien „madrigalischen" Systemen, womit Wieland in seinen Verserzählungen (etwa in dem „Sommer"- und dem „Wintermärchen") so glänzende Wirkungen erzielt hat. Man darf aber nicht übersehen, daß diese Verse bei aller Verschiedenheit ihrer Länge, Reimstellung und strophischen Bindung doch den strengen Wechsel von Hebung und Senkung zeigen und daß wir oft ganze Versreihen zu einer Periode zusammenfassen. Der durchgehende „Zug" des Vortrags läßt dann auch die epische Linie nachdrücklich hervortreten, die auch in dem Wechsel der Höhenlage, der Ausdehnung und der Grundstimmung als eine bleibende dichterische Wesenheit fühlbar wird. Diese Madrigalform ist auf der einen Seite dem Knittelverse, auf der anderen Seite der „rhythmischen Prosa" (*Prose numéreuse*) verwandt, jenem eigentümlichen Bindegliede zwischen Vers und Prosa, das uns vor allem aus Gessners Idyllen bekannt ist. Der Knittelvers, den z. B. Goethe mit wahrer Meisterschaft in seinem epischen Fragment „Der ewige Jude" verwendet, ist auf den ersten Blick „holpriger" als die Madrigalform, dafür aber haben die einzelnen Verse durchweg die gleiche Taktzahl und strengere Reimbildung. Trotz der reichen Abwandlung durch den Wechsel der Senkungsfüllung beharrt die Rede im ganzen (soweit sie nicht, wie im Drama, dialogisch gebrochen wird), bei jener Eintönigkeit, die mit der epischen Auffassung so nahe zusammenhängt.

Diese Eintönigkeit kann in der „rhythmischen Prosa" u. U. störend wirken; müssen doch hier viele Lautwirkungen und viele rhythmische Differenzen einem gewissen „poetischen Gleichton" zuliebe unterdrückt wirken; es fehlt die Gliederung in Verse, die durch ihre Begrenzung und durch ihr Zusammenstimmen etwas zu sagen haben. Da es noch dazu in diesen Prosagebilden an sich schwer (und bei idyllischer Grundhaltung geradezu verboten) ist, eine größere Mannigfaltigkeit von „besonderen" inhaltlichen Werten zu bringen und sprachlich wirken zu lassen, so muß mit

Digitized by Google

der Zeit eine gewisse Ermüdung eintreten, deren sich auch die besten Meister dieser Sprachform vergebens erwehrt haben.

Der epische Strom braucht, um sich frei zu entfalten, die sichere Grundlage einer belebten und wandlungsfähigen metrischen Einheit von einer gewissen Ausdehnung, die aus sich heraus wieder Einheiten höheren Grades und größeren Umfangs erzeugen kann. Auf der einen Seite strebt das Epos nach der ebenmäßigen Folge „langgeschwänzter" Verse, um mit Goethe zu reden. Der Hexameter (hier besser „Sechstakter"), gleichviel wie und wo er entstanden sein mag, wofür er zuerst verwendet und wie er nachträglich umgewandelt wurde, hat sich seit den Tagen der Griechen als derjenige Vers herausgestellt, in dem der antike und der — deutsche Dichter am besten seine versepischen Gebilde gestalten kann. Über sechs, nicht allzu volle und ausgedehnte Takte hinweg reicht ungefähr ein Atemzug; in dieser Zeit können wir noch eine gewisse inhaltliche Fülle bequem zur Teileinheit zusammenschauen, um dann mit neuer Eindrucksfähigkeit auf die nächste loszueilen. Freilich brauchen wir an Stelle der antiken, quantitierenden Daktylen meist einfache oder punktierte Walzertakte. Sie lassen sich in unserer Sprache leicht und freudig der Stimmung gemäß abwandeln und schließen sich gern zu größeren Gebinden von gleicher Stimmung oder von sprechender Gegensätzlichkeit zusammen. Für die epische Einheit und Ruhe sorgt bei allem Wechsel stets das durchgehende, sehr eindrucksvolle Schema. Das ist unser deutscher Hexameter, wie ihn J. H. Voß in seiner ersten „Odyssee"-Übersetzung uns geprägt und wie er sich inzwischen in mannigfachen Formen (auch Unformen, z. B. bei G. Hauptmann) entwickelt hat; er gemahnt mit seinem freien, nicht spielerischen Wechsel zwischen schwerer und leichter Taktfüllung (zwischen sog. „Daktylen" und „Spondeen") an den alten germanischen Langvers. Damit tritt er unserer anderen metrischen Hauptform, dem deutschen Viertakter zur Seite, der dem dauernden Wechsel seiner Zäsuren und der Wandelbarkeit seiner Akzentverteilung eine wahrhaft proteische Vielgestaltigkeit verdankt; damit geht ihm freilich auch die epische Getragenheit leicht verloren.

Der „Knittelvers" des 16. Jahrhunderts, den nachher die Stürmer und Dränger zu neuem Leben erweckten, hatte einen vornehmeren Ahnherrn: das mittelhochdeutsche Reimpaar, das sich bis in die Tage Gottfrieds von Straßburg und seines Nachahmers Konrad von Würzburg genug von der Freiheit des altdeutschen



Digitized by Google

Verses gewahrt hatte. Noch weiter hinauf führt der altgermanische Stabreimvers, den freilich nur die Angelsachsen zu größeren epischen Dichtungen verwendeten. Er vertrat zu dieser Zeit, die noch den Ausdrucks- und Gestaltungswert der Stammsilbenbetonung lebendig verspürte und die mit ihren vollen Endungen auch noch die Senkungen mit Klang, Dauer und Ton hervorheben konnte, wirklich die Stelle des griechischen Hexameters; nur daß ihm, als einer germanischen Dichtungsform, mehr Unruhe, mehr Bewußtheit und Nachdrücklichkeit anhaftete, so daß die große epische Überlegenheit und Objektivität sich erst in der Folge vieler Verse herstellte. Denn daß der „Beowulf" eine starke epische Wirkung hervorruft, braucht kaum ausgeführt zu werden.

Aus der germanischen stabenden Langzeile haben sich dann, besonders im Deutschen, weitere Formen entwickelt: neben den Kurzreimpaaren vor allem die strophische Erzählform, die z. B. je zwei Langzeilen durch Endreim bindet und je zwei Langzeilenpaare wieder zur Einheit zusammenfügt, am besten unter nachdrücklicher Betonung des Schlusses. Unsere Nibelungenstrophe kann die Darstellung fesseln, kann sie aber auch beflügeln. Jedenfalls hat sie die Gabe, jeden Punkt für sich nach Anschauung und Stimmung aufblühen zu lassen, um dann mit raschen Brücken und Verweisungen den Faden wiederaufzunehmen. Auch hier bewirkt die stete Wiederkehr des gleichen „Schemas" mit seinen vielen Abwandlungen jene „gegliederte Eintönigkeit" des hohen Epos, die keine Ermattung bedeuten muß. Immerhin bedarf diese Form eines reichen Füllmaterials, das aus dem allgemeinen Formelschatz der Dichtung genommen werden muß, also leicht konventionell anmutet. Das geht an bei einer typischen Standes- und Gesellschaftsdichtung, die doch tief im Volkstum wurzelt.

Als sich eine gesellschaftlich und persönlich stärker abgehobene Schreibweise in der Erzählung durchsetzte (und das Epos in einen Versroman verwandelte), lernte man den Franzosen die Kunst ab, die Langzeile in ihrer Spaltung zu zwei Kurzzeilen mit der höchsten Beweglichkeit und Gesetzlichkeit zugleich zu handhaben. Bei aller Freiheit der germanischen Versfüllung machte sich immer wieder die Einheitsform fühlbar, die doch dauernd abgewandelt wurde. Leicht und mit besonderer Ausdruckskraft schlossen sich die Paare zu kleineren und größeren Gruppen, die Gruppen zu Absätzen, diese zu „Büchern" zusammen; der Vers selbst schien auf die epische Längsentwicklung hinzudrängen. Dennoch erlaubte diese

Digitized by Google

Form gerade in ihrer Behandlung durch die Deutschen ein liebevolles Eingehen auf die epischen Einzelwerte und eine nachdrückliche Betonung ihrer steten Beziehungen untereinander. Nur drängte die stark sinnliche Wirkung ihrer bewegten Bau- und Klangform die eigentlich geistigen Werte mehr in den Hintergrund. Darum mußte der Dichter an einzelnen Stellen persönliche oder allgemeinere, reflektierende Abschnitte einschalten, in denen die Schallform zurücktrat und der innere Zusammenhang einer Versgruppe durch etwas trockenere Behandlung betont wurde. Auch hieran hat unsere nationale Erzählkunst gelernt. Seit dem Verfall der alten Geisteskultur verfiel auch der Vers und wich einer neuen Prosa, die sich ganz allmählich eine gewisse Beweglichkeit erringen mußte. Inzwischen hatten sich neue ausländische Versmaße bei uns festgesetzt, ohne rechten Gewinn für unsere Erzählkunst.

Als fragwürdig erwiesen sich vor allem die „zweischenkeligen" Alexandriner, denen wir nicht, wie die Franzosen, durch stetig wechselnde Einteilung und Stabung hohe poetische Ausdruckswerte abgewinnen können. Der Grund seines Mißerfolges im Deutschen ist also ähnlicher Art, wie bei der „Prose numéreuse". (Vgl. Goethe an Schiller, 25. 11. 1797.) Selbst ein so anschauliches und lustiges Menschen- und Kulturbild wie Zachariäs „Renommist" ist heute nur noch dem Fachmann genießbar, der Laie wird es bald ermüdet aus der Hand legen. Darum ging Wieland verständigerweise zu jenen freien madrigalischen Systemen über.

Er hatte auch die richtige Einsicht in die Verwendbarkeit romanischer Strophen. Wer mit der Übersetzung italienischer Terzinen bewußt eine gewisse Eintönigkeit hervorrufen will, dem wird es nicht allzu schwer werden. Es fragt sich nur, ob diese grandiose Monotonie wirklich der Absicht eines Dante entspricht. Noch gefährlicher sind die Stanzen, die wir uns am ehesten in lyrischen Gedichten von besonderer Gedankenschwere gefallen lassen, während Goethe seine epische Dichtung „Die Geheimnisse" nicht zu Ende führen konnte. Die „Ottave rime" der Italiener können eine erstaunliche Wandelbarkeit offenbaren, dank dem steten Mitschwingen der Lautwerte in dem Spiel der Endreime mit ihren Wiederholungen und in ihrem Widerspiel in dem eindrucksvollen Schlusse jeder Strophe. Wie mühsam wird dem deutschen Dichter schon die Wiederholung der Reime! Und wenn er sie erreicht, so bleiben sie in unserer stammbetonenden Sprache immer ein künstliches Gebilde, das dauernd die Stimmung gefährdet.



Digitized by Google

Goethe hat antike Chöre dadurch für die deutsche Dichtung gewonnen, daß er freiere Verse akzentuierender Art zu Strophen von neuem Bau und Zuge band, damit die innere Form der griechischen Vorbilder aufgriff und ihre Linie frei umkreiste. Ähnliches hat Wieland mit seinem „Oberon" für die Stanze geleistet, leider ohne damit Nachfolge zu finden.

Er faßt jeweils zwei Vierzeiler mit besonderen Reimen in freier Stellung zusammen, lockert die strenge Taktzahl und macht endlich mit einer gewissen Vorsicht von der alten Senkungsfreiheit Gebrauch, so daß sich eine echt deutsch klingende Achterstrophe ergibt; — ein selbständiges Gebilde von höchster Wandlungsfähigkeit und innerer Lebendigkeit. Die halb- und ganzstrophige Bindung fesselt uns immer wieder an eine bestimmte Situation oder eine kleine Wirkungseinheit, so daß wir oft in Gefahr sind, von der Hauptlinie des Geschehens abzuschweifen. Da hilft sich denn der Dichter durch die wirkungsvolle Unterstreichung des Schlußverses: wir bleiben mit dem Vorigen inhaltlich und stimmungsmäßig verbunden und werden zugleich auf den großen Zug des Ganzen wieder hingewiesen. Dazu trägt eine Fülle von besonderen sprachlichen Kleinwirkungen bei, die Vers mit Vers und oft Takt mit Takt verbindet; sie fangen Schattierungen der inneren Bewegung von Punkt zu Punkt ab und weisen zugleich durch ihre formale Symbolik auf die größere Einheit hin. Damit sind die letzten Beweglichkeiten deutscher Großepik in Reimversen eigentlich erreicht.

Wielands Strophe eignet sich vorzüglich für den „Ritt ins alte romantische Land". Ein Dichter, der wirkliche Vorgänge aus der Gegenwart und vor allem aus der Geschichte poetisch behandeln will, ohne doch der „Prosa" zu verfallen, hält sich am besten an den Blankvers, dem Shakespeare die dichterische Gestaltung der englischen Geschichte mitverdankt und der im deutschen Drama eine unerhörte Wandlungsfähigkeit, eine sehr hohe Verwandtschaft mit dem Tonfall unserer gehobenen Sprache und vor allem eine wahrhaft zauberische Kraft der Vermittelung zwischen „Idee" und „Existenz" bewiesen hat. Dies war der Vers, den Paul Ernst für das gigantische Unternehmen seines „Kaiserbuches" brauchen konnte, mit dem er ja unserem Volke als Erzähler geben wollte, was Shakespeare seinen Engländern in dramatischer Form geboten hat. „Dieser Vers", schreibt P. Ernst[1]), „schien mir für meine Aufgabe sehr geeignet zu sein;

[1]) Vorwort zu der Veröffentlichung dreier Gesänge aus dem Kaiserbuche („Der Ahn" usw.) durch die Gesellschaft der Bücherfreunde zu Chemnitz 1922, S. 17. — Strenge Durchführung kreuzweise gereimter, auch streng alternierender Blankverse von starker Stimmungswirkung mit einer „melancholischen Litanei" bei E. Belzner, „Iwan der Pelzhändler". (1929).

Digitized by Google

er schmiegt sich von selber dem Inhalt an, er geht in jedem Tempo, er drückt Gefühlsbewegungen in sehr feiner Weise aus, er ist mannigfaltig und er betont gerade hinreichend . . . er muß für uns ähnlich wirken, wie für die Griechen der Hexameter; wenn wenigstens der Reim dazu kommt." Den Reim aber hat P. Ernst mit gleicher Freiheit behandelt wie den Vers selbst. Wie er diesem durch eine höchst mannigfaltige Behandlung des Auftaktes und der Senkungsfüllung, durch wuchtige Zäsuren und kühne Überschneidungen eine holzschnittartige Derbheit und eine stürmische Lebendigkeit verleiht, so entlockt er den bald paar- und bald kreuzweise gereimten Versgebinden mit ihren oft überraschenden Verschränkungen eine große Kraft, Hintergründiges durchleuchten zu lassen. Daß dennoch manche hausbackene oder allzu-drastische Wendung stehen bleibt, liegt an dem einmal gewählten Stoffe. Auch Shakespeares Ausdruck steht in den Königsdramen nicht auf der gleichen Höhe wie im „Hamlet".

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Versform der epischen Darstellung gewisse Vorteile bietet. Als „mächtiger Idealisator" begünstigt der Vers die Abrückung des Vorgangs von der Wirklichkeit; er nimmt der Sprache ihre logische Schärfe und sachliche Genauigkeit und läßt dafür leichter die hintergründigen Werte aufleuchten. Eine „höhere" Wahrheit der Darstellung vermittelt er durch die Einstimmung, die er durch die Steigerung der rhythmischen und Klangwirkungen dauernd festhält und abwandelt. Bei Großerzählungen werden im ganzen Formen von einer natürlichen Monotonie bevorzugt werden, wenn sie nur auch die Möglichkeiten einer Auflockerung und mannigfachen Abtönung des Gleichen darbieten. Die Kurzepik wird sich gern freierer Gebilde, wie des madrigalischen Systems bedienen und dann die Einheit des Mannigfaltigen auf dem Wege der stärkeren Einstimmung (z. B. ironischer Art) festzuhalten suchen.

Auch die epische Prosa muß auf ihre Weise die Längserstreckung und die jeweilige Verknotung der Linie fühlbar machen; sie muß Beweglichkeit und Gebundenheit, Stimmungsfülle und verwesentlichende Sachlichkeit zu vereinen suchen. Wie die Dichtersprache überhaupt, so strömt die poetische Prosa immer noch aus den Quellgründen der Ursprache. Mit ihren ersten Gebilden teilt sie die Neigung zur Bildlichkeit und zur Klangfülle, zur lautlichen und rhythmischen Durchgestaltung. Wir fühlen uns verletzt, wenn die Prosa in einem Roman matt oder holprig wirkt,

Digitized by Google

wenn sie nicht blüht und nicht klingt, wenn sie nicht mit leisem Raunen, mit verlorenen Spitzen und Weisern auf tiefere Hintergründe deutet. Das ist der Grund, warum die großen Erzählungen von Heinrich Mann den Leser bestenfalls unterhalten, auch wohl im tendenziösen Sinne aufregen, nicht aber fesseln und im tiefsten bewegen. Im übrigen wird sich die Darstellung zwischen den beiden Polen einer hintergründig-versteckten und einer offensichtlich-sinnfälligen Formgebung schwingend bewegen, obwohl der Stil des einzelnen Werkes jeweils der einen Art den Vorzug geben wird. Eine allzu genaue Ausdrucksweise und Formgebung würde uns unmittelbar auf den einzelnen Punkt oder auf das Gerüst der Erzählung hinstarren lassen und uns das Gefühl des freien Schwebens, des steten Wechsels zwischen Nähe und Ferne rauben. Umgekehrt droht ein bloßes Gehenlassen, ein scheinbar willkürlicher Wechsel der Töne, der Stimmungen, des Periodenbaus, der Sprachsphäre usw. die große Einheitslinie und damit die Gesamtanschauung zu verdecken, was nicht selten bei Jean Paul, weiterhin überhaupt im komischen Prosaroman der Fall ist. Gerade die epische Prosa bedarf einer durchaus fühlbaren (aber nicht tyrannischen) Vereinheitlichung, wie sie z. B. Cervantes in seinem „Don Quixote" mit Meisterschaft innehält.

Sie ist um so bewunderungswürdiger, als die Erinnerungen an die heroischen Regungen und Äußerungen des Helden, als die Nebentöne des sittlichen Ernstes, der ehrlichen Entrüstung, der Galanterie, der Selbstüberwindung usw. dauernd mit aufquellen. Hier mag sehr viel aus dem Sprachschatz der Rittergeschichten entlehnt sein. Der Dichter bildet aber ein Neues daraus, dank seiner ironischen Haltung, die er nur gebrochen (und mit eigener Überlegenheit) in den Reden der Umgebung, auch des Sancho Panso anklingen läßt. Er selbst äußert sich ironisch in einem viel höheren Sinne und zwar weniger in seinen „Interpretationen", als durch einen leisen Unterton in den Reden, auch in den Gedanken des Helden selbst. Seine Übertreibungen, seine falschen Maßstäbe und Folgerungen, seine Verwechselungen von Ideal und Wirklichkeit — das alles wirkt um so stärker, je feiner es angedeutet wird. Hier spricht kein wahnsinniger, aber ein etwas „verschrobener", „überspannter" Mensch zu uns, und seine Verkehrtheiten wachsen mit einer gewissen Naturnotwendigkeit aus seiner hohen Seelenhaltung inmitten einer „ganz gemeinen Welt". In dieser Darstellung gewinnt jede Szene zugleich inneres Leben und hintergründige Bedeutung, ohne daß sie jemals von der Gesamtlinie getrennt werden könnte. Und gerade der doppelsinnige, nur in der Prosa mögliche Sprachton im Berichte selbst und in den Reden des Helden weist immer wieder auf jene Einheit der Grundanschauung hin, die ohne die stete bild- und szenenhafte Belebung eine trockene Abstraktion bleiben würde. Da auch die Gespräche der Figuren immer an Gesehenes anknüpfen und sofort zu neuen Bildern

Digitized by Google

überleiten und da diese Bilder durch ihre sprachliche Behandlung nach Inhalt und Ton immer wieder neue Hintergründe aufleuchten lassen, entsteht jene gesprochene Vieleinheit der Darstellung, die uns entzückt. Alle Farben werden gebrochen, um ein Ganzes von eigener, reicher, aber durchaus episch-distanzierter, symbolischer Farbigkeit zu erzeugen.

Das Wesentliche für die epische Stilgebung in Prosa ist also jenes Schweben oberhalb der Alltagsrede, das uns das Gefühl der Erdennähe und der Geistesahnung zugleich gewährt. In dieser Höhenlage ist eine Fülle von Einstellungen möglich, deren jede durch ihren eigenen Sprachton oder ein bestimmtes Sprachgewebe auf uns wirkt. Hier ist das Feld, das eine Stilistik der deutschen Erzählprosa noch systematisch zu beackern hätte[1]). Es handelt sich vor allem noch um die Auswirkung der inhaltlichen Form auf die Sprachgebung, deren Grundton mit dem Gegenstand zusammen „konzipiert" wird. Entscheidend ist hier immer das Hauptmotiv mit seiner Gliederung oder Verzweigung und mit seiner Beleuchtung durch den Erzähler. Natürlich ist keine größere epische Darstellung von einem einzigen stilschaffenden Inhaltswerte beherrscht; selbst in einer (äußerlich gesehenen) so winzigen Erzählung wie der „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege" von H. v. Kleist reibt sich das Geschwätz des engstirnigen Wirtes mit den kargen Satzbrocken des „besessenen" Husaren und im Hintergrunde verrät der Dichter durch die Art der Wiedergabe und durch kaum merkbare Weisungen mit eigener sprachlicher Note seine überlegene Stellung und seine Bewunderung für den „Teufelskerl". Diese Kunst der Verflechtung von Stilarten zu höherer Einheit läßt sich natürlich noch viel höher treiben, wenn etwa eine Person in einer modernen Prosaerzählung ein früheres Erlebnis erzählt und dabei Gespräche zwischen Menschen verschiedener Geistesart wiedergibt. Auch da wäre jede ganz realistische Sprachmimik und jede flache Inhaltsangabe vom Übel. Je reicher die „Registrierung", desto besser. Der dem Inhalt „angemessene", wert- und stimmungshaltige Sprachton wird zunächst gebrochen durch die sprachlich-stilistischen Andeutungen der seelischen Haltung des jeweils Sprechenden. Zwischen oder über diesen beiden Sprachtönen

[1]) Die für die Interpretation sehr nützlichen Schriften von W. Schneider, besonders seine „Ausdruckswerte der deutschen Sprache" (1931) berücksichtigen nicht in genügendem Maße die Besonderheiten der dichterischen und vor allem der epischen Sprache. Wir arbeiten gelegentlich mit Schneiders gegensätzlichen Kategorien, ohne uns auf seine Systematik festzulegen.

Digitized by Google

schwebt wieder der des Erzählers. Neue Werte ergeben sich aus der Einstellung des Redenden auf den Hörer; diese Vermittlungswerte verstärken sich im Verlauf der Darstellung des Gesprächs. Zwischendurch vernehmen wir immer wieder in noch so zarten Andeutungen die Stimme des ersten Erzählers (in der Geschichte), der natürlich über den berichteten Gesprächen steht, der seinen Bericht wieder an irgendwelchen Zuhörer richtet und Vermittlungswerte höheren Grades anspricht. Und nicht zuletzt klingt immer wieder das Urteil des eigentlich „epischen Ichs" an, das vielleicht einen spöttischen Bericht über eine leidenschaftlich erregte Unterhaltung selbst wieder ironisch oder mit der kühlen Entfernung des Seelenzergliederers behandelt[1]).

Von besonderer Schönheit sind einige Fügungen bei Dickens, z. B. in David Copperfield die Szene nach dem Begräbnis der Mutter. Hier ist zunächst zu beachten, daß der erzählende Copperfield, eine Ausstrahlung des Dichters selbst, als reifer Mann mit einer liebevollen, wehmütigen Ironie (wärmer als Jean Paul, lebendiger als Wolfram von Eschenbach) die parzivalhafte Knabengestalt seines Helden betrachtet und der ganzen Geschichte (auch allem Grausigen, was darin erzählt wird) einen vergoldenden Schimmer gibt. Nur das epische Ich, das von seiner eigenen Jugend manches verrät, kann so viel daraus machen, ohne in Pose zu verfallen. In der Szene, von der wir sprechen, erhält die Redeweise ihre besondere Färbung durch die feierliche Stille, in der die treue alte Pegotty den verlassenen Jungen aufsucht: "*The Sabbath stillness of the time (the day was so like Sunday! I have forgotten that) was suited to both.*" In diese Stille hinein fällt die tiefe, dunkle, warme Stimme, die von den letzten Lebenstagen der Entschlafenen erzählt, in sehr schlichter Sprache, mit fast unmerklichen und doch wirksamen Gefühlsnoten. "*She was never well*", beginnt sie ohne Einleitung, "*for a long time*". Man fühlt, daß die treue Dienerin nicht alles versteht, was sich in dem Verhalten ihrer Herrin ausdrückte; an unser Herz dringt es durch die versprengten Worte der Entschlafenen, die sie im Gedächtnis behielt. Mit großer Kunst hebt Dickens die aus aller Qual sich lösende letzte Rede der Mutter mit ihrem idealen Zuge ab von der schlichten Umrahmung des Berichtes der Magd, ohne daß irgendein Ton der Gespreiztheit aufkäme: "*On the last night, in the evening, she kissed*

[1]) Ähnliche Abschattungen spielen natürlich bei jeder Rahmengeschichte in Prosa ihre Rolle, während sie z. B. im homerischen Epos gering sind.

Digitized by Google

*me and said*: "*"If my baby should die too, Pegotty, please let them lay him in my arms, und bury us together."*" (*It was done, for the poor lamb lived but a day beyond her*); "*"Let my dearest boy go with us to our resting place"* " *she said*, "*"and tell him that his mother, when she lay here, blessed him not once, but a thous and time."*" Die beiden Sprachtöne der Mutter, erst die mehr sachliche Anordnung, die durch den Kuß wieder menschlich belebt wird, am Ende der große Segensspruch; beide klingen sehr deutlich aus dem Bericht der Magd wieder, deren Zwischenbemerkungen mit leisen Anklängen an die niedere Sphäre ("*the poor lamb*" und das volksmäßige "*she said*") sich deutlich von den vornehmeren Reden abheben und doch mit ihnen zur Einheit zusammenwachsen.

Diese feine sprachliche Schichtung ist freilich nicht allgemeine Übung bei großen Erzählwerken. Sie paßt wenig zu Werken von vorwiegend abenteuerlichem Inhalt, atemloser Spannung, eindeutigem Vorwärtsdrängen und starker sinnlicher Anschauung. Immerhin schwingt sie in guten Ereignisromanen (z. B. W. Raabes) immer mit. Stärker ist sie am Platze in einer Darstellung von echter Besinnlichkeit und Innerlichkeit, die zum geduldigen Hinhorchen auf Untertöne und auf Abschattungen auffordert[1]). Im allgemeinen dürften dann drei Sprachschichten hervortreten, die wir schon kennen lernten: das Rückgrat der Sprachgebung bildet ein Sprachton, wie er der Erlebnissphäre und zugleich der Erlebensweise des Helden gemäß ist (er braucht nicht unbedingt der gegenständlichen Art des Vorgangs und seiner Auffassung durch den Dichter zu entsprechen). Der Träger des Erlebens kann natürlich mit Ich reden, besonders in der eingerahmten Erzählung. Aber der Dichter kann auch mit seinem epischen Ich hinter eine der Figuren treten, mit deren Augen er nun das Ganze sieht, was sich da abspielt. Diese Blickstellung entspricht jeweils einer bestimmten Schicht im Seelenleben des Erzählers; sie kann innerhalb des Umfangs seiner Seeleneinheit wechseln, womit auch die Tonart sich wandelt. Aber auf jeder Strecke einer größeren Erzählung wird eine solche Trägerhaltung den Ton der Darstellung wesentlich bestimmen. Wir sehen z. B. in den Unterredungen des Studenten Eugène Rastignac (in Balzacs „Père Goriot") mit dem üblen Vautrin diesen „Versucher" immer mit den Augen seines Opfers,

[1]) Wo in solchen Darstellungen die Schichtung fehlt, entsteht der leidige „sinnige Ton", den wir aus so vielen Trivialerzählungen kennen. Wir erinnern nur an ein Erzeugnis wie Claurens „Mimili".

Digitized by Google

hören ihn mit dessen Ohren reden; und, wunderbar genug, wir sehen und verstehen den jungen Menschen um, so besser, je deutlicher er sich hörend von seinem Gegenüber unterscheidet. Der Dichter geht in solchen Augenblicken in die Seele Eugènes ein, schwingt sich aber immer wieder zu seinem entfernten Standpunkt zurück und beobachtet und berichtet von da aus das Gespräch. Natürlich nimmt er dann seine eigene Sprache immer wieder auf und bewegt sich dann auf der zweiten Hauptschicht der sprachlichen Darstellung. Weiterhin bedarf es zur Belebung der ganzen Darstellung der dritten Schicht: Balzacs Eugène läßt Goriot und dessen beide Töchter in Vautrins Erzählung jeweils ihre eigene Sprache reden. Auch diese „entfernte" Lage von Sprachtönen ist nicht mimisch-naturalistisch, sondern wird wieder in den epischen Erzählbericht und in seine Abstufung mit eingezogen und erfährt durch Inhalt und Ausdrucksform eine besondere Prägung.

Mit dieser Folge von sprachlichen Schichten (die sich durch Spaltung vermehren lassen) können sich andere Unterscheidungen kreuzen und weiterhin zur Profilierung und Belebung des epischen Sprachgefüges beitragen. Stärker als in der Versrede hebt sich z. B. in der Prosa die typisierende von der individualisierenden Darstellung ab. Jener strebt im allgemeinen die Saga, dieser mehr der Roman zu. Noch andere Kategorien, die in der Stilkunde behandelt werden, erfahren in der epischen Prosa ihre besondere Ausprägung, weshalb wir sie hier mehr anhangsweise behandeln. Einige dieser Darstellungsweisen stehen in besonders engen Beziehungen zu jenen ursprünglichen Sprachschichten, die mit der epischen Grundhaltung nahe zusammenhängen. Wir müssen uns hier mit raschen Andeutungen begnügen.

Da sind zunächst Stilformen, die der epischen Haltung im allgemeinen entsprechen. Danach kann die Sprachhaltung zunächst mehr „entfernt" oder „gegenstandsnahe" sein. In jenem Falle verwendet sie mehr allgemeine Ausdrücke und mehr logisch gegliederte Satzgebilde im großen und kleinen, bleibt wohl auch dem üblichen Gebrauch der grammatischen Formen näher. Im anderen Falle wird sie konkret, bestimmt, sinnlich, verbindet die Elemente mehr intuitiv zur Einheit und schaltet freier mit den überkommenen Formen und Normen[1]). Damit hängt es auch zusammen, daß die erstere Form die übersichtliche, rationale Ordnung auf apperzeptiver Grundlage bevorzugt, die andere mehr auf

[1]) Vgl. hierzu das Anfangskapitel von Goethes „Wahlverwandtschaften" mit demjenigen der „Lehrjahre".

Digitized by Google

eine bisweilen chaotische Fülle und eine oft irrationale Tiefe zielt, die sich im ganzen mehr auf assoziativem Wege erfassen läßt. Die besondere geistige Haltung oder Einstellung des Dichters wirkt auf seine Formgebung besonders dank ihrer engen Verbindung mit seiner Stimmung, in der er an den Gegenstand herantritt. Danach nimmt und behandelt er die jeweilige Situation und die verschiedenen Elemente der Vorstellung mehr ernst und schwer, oder leicht, spielend (ja spielerisch) und frivol. Auf der einen Seite werden schwere Worte von unbedingter Geltung und wuchtigen Akzenten, werden knappe, eindeutige und doch beziehungsreiche Sätze bevorzugt, im anderen Falle klingende Worte, besonders Ableitungen, Verkleinerungen und Satzgebilde, die sich gleichsam tänzerisch um eine Grundlinie herumbewegen. In der jeweiligen, durch Gegenstand und Lage bedingten Sonderstimmung schwingt oft die gesamte Lebensbeurteilung des epischen Ichs deutlich mit, und der Stil erhält, durch das Ineinandergreifen letzter Wertnoten, ein Gepräge optimistischer oder pessimistischer Art, wenn er nicht eine bewußte Gleichgültigkeit gegen das Schicksal der Werte in dieser Welt zur Schau trägt. Die moralische Auswertung dieser Stimmungsgegensätze in der Sprachform läßt die Darstellung bald erhaben, bald leichtsinnig, zynisch oder geradezu niedrig erscheinen. Die fast unmerkliche Einstimmung des Lesers durch die Sprachgebung erspart dem Dichter viel ausdrückliches Motivieren und Charakterisieren. Was er „zu sagen" hat, erscheint dann gleichsam selbstverständlich und wirkt jedenfalls viel überzeugender als die unmittelbare Aussprache.

Man braucht nur den Anfang von Goethes „Wahlverwandtschaften" zu lesen, um sich an der festen straffen Ordnung zu erfreuen, mit der hier der Garten in episch-bewegter Darstellung geschildert wird. Im folgenden strömt die Sprache Eduards freier daher und hebt sich deutlich von der sachlichen Schilderung des Dichters und von der fast verhaltenen, augenscheinlich hintergründig-bewußten Sprache Charlottens ab. Dabei geht durch Eduards Rede etwas von Goethes betrachtendem Altersstil, dessen Ernst und eigentümliche „Bedeutung" sich in den Reden spiegelt und uns selbst nachdenklich macht, weil ein pessimistischer Unterton sich nicht verleugnet. Alles Wesentliche steigt aus den tieferen Gründen des Lebens auf, zu denen aber alles Greifbare, Tageshelle in festen Beziehungen steht. „Von" alledem ist nirgends „die Rede", doch ist alles in der epischen Rede ihrer Form nach schon enthalten.

Digitized by Google

An diese mehr inhaltlichen Gegensatzpaare reihen sich andere von vorwiegend (aber nicht ausschließlich) formaler Art. Von besonderer Bedeutung (nicht nur für die Lyrik) ist jener Gegensatz der „Fügung", den N. v. Hellingrath und Fr. Dornseiff im Anschluß an griechische Fachausdrücke mit „hart" und „glatt" bezeichnen. Im epischen Sinne weist natürlich die „glatte Fügung" mit ihrer übersichtlichen Gliederung, mit ihrer Flüssigkeit und ihrem Wechsel zwischen schweren und leichten Satzteilen auf eine mehr natürliche, erfahrungsgemäße Folge und Zusammenstimmung der Dinge und der Geschehnisse hin. Die Darstellung braucht darum nicht banal zu sein, sie kann gegenüber dem Chaos des Lebens eine wohltuende Klärung vermitteln und der schlichten Darstellung einen gewissen Nachdruck geben. Die „harte" Fügung der Worte, Sätze und Perioden entspricht dem bohrenden, problematischen Stil, der das Letzte nur erraten läßt, der uns aber mit einer Art von Gewaltsamkeit auf die tieferen Gründe der Darstellung stößt. Sie kann aber auch rein inhaltlich eine charakteristische Unübersichtlichkeit andeuten, indem sie mit der „Fülle" des Einzelnen zusammenwirkt[1]).

Je nachdem, was der Erzähler seinen Hörern an eigener Mitarbeit zumuten kann und will, bedient er sich der Knappheit oder der Breite. Jene läßt etwa durch vielsagende Andeutungen auf einen Hintersinn der Darstellung schließen, weist von den einzelnen Tatsachen auf gewohnte oder zu erschließende Zusammenhänge und auf ihre symbolische Bedeutung. Heinrich v. Kleist war ein Meister dieses knappen, zusammendrängenden Stils. Der breite, wohl auch zerfließende Stil hebt eher die „realen" Werte hervor, die aus den gegebenen Ordnungen in ihrer zeitlichen Entfaltung sich ergeben, doch gewinnt er auch der sinnlichen Fülle des Lebens neue und feine Wirkungen ab. Der breite Stil trägt bei jenen Erzählern, die keinen Eigen-Sinn vertreten wollen, die magische Wirkung des epischen Stromes, der das All in sich zu reißen scheint. Ein Meister dieses Stils ist Th. Fontane, in der Verserzählung: Ch. M. Wieland.

In engem Zusammenhang mit der epischen Erzählweise steht endlich das dynamische Gegensatzpaar ruhig und bewegt. Die beiden Werte entsprechen der inneren Polarität der epischen Haltung in hohem Maße und können im Verlauf der Erzählung selbst miteinander abwechseln. Einzelne Personen können z. B. bewegt

[1]) Vgl. bei Goethe die Schilderung des Haushalts der Großmutter am Anfang der „Theatralischen Sendung".

Digitized by Google

reden, wo der „Erzähler" (gleichviel welchen Grades) ruhig bleibt. Auch kann die Hetzjagd der Ereignisse mit der eisernen Ruhe des Grundberichts kontrastiert werden, wie so häufig bei H. v. Kleist. Aber auch der Erzähler selbst kann in verschiedenen Abschnitten der Darstellung die Beweglichkeit und damit die Wärme und Eindringlichkeit seiner Darstellung merklich abwandeln.

Wir gelangen damit schon zu der letzten Gruppe, den mehr modalen Kategorien, welche die Epik natürlich mit allen anderen Dichtungen und Sprachgestalten teilt, wie sie ja vor allem den funktionalen „Werten" der Darstellung entsprechen. Wir können z. B. die Sieversschen Schallformen, wie „kalt und warm", „groß und klein" usw. auch auf epische Wortgestaltungen anwenden, doch haben sie mit der epischen Schau und Gestaltung an sich meist wenig zu tun; sie gehören der vordersten, sinnlichen Schicht der Darbietung an und werden am ehesten durch ihre mimisch-charakteristische Wirkung poetisch fruchtbar.

Dabei sei denn zweier Gegensatzpaare gedacht, die mehr literarischer als dichterischer Art sind. Auch in der Erzählung und besonders in der prosaischen unterscheiden wir zwischen einem gesprochenen und einem geschriebenen Stil, deren Verwendung mit der Art der Darbietung zusammenhängt[1]). Es scheint, als nähme mit der Verwendung der Schrift die ideale Durchdringung der Erzählung, aber auch ihre Distanzierung, ihre Kühle und Ereignisferne zu. Die gedruckte Abenteuererzählung sucht sich daher immer irgendwie der gesprochenen Sprache wieder anzunähern. Auch das epische Ich wird aus der gesprochenen Rede in seiner unmittelbaren Natürlichkeit besser verstanden, während es im Schreibstil mehr von seiner verborgenen Innerlichkeit offenbart.

Wie wir die Dichtersprache und besonders die prosaische Rede an der Musik messen können, mit der sie ja die Ausdruckskraft der Klanglaute teilt, so dürfen wir ohne Künstelei auch nach der Bildkunst hinüberblicken. Die epische Rede, die dauernd mit Bildern arbeitet, braucht gewisse Darstellungswerte, die sich mit den anderen vermischen und doch ihren Eigenton haben. Wirkt doch

[1]) Der gesprochene Stil hat sich wohl aus dem gesungenen Vortrage entwickelt. So steht er von jeher neben der natürlichen Prosa, die dann z.B. in der isländischen Saga ihre besondere Stilisierung erfuhr. Echt-dichterische Prosa will immer irgendwie „klingen" und kehrt damit z. T. zu einer Art von Gesang zurück, vgl. M. Kommerell, Jean Paul (1934), S. 30ff.: „Singende Prosa".

Digitized by Google

auch in der Malerei kein Bild allein durch das „Was" sondern vor allem durch das „Wie" der Darbietung in künstlerischer Weise und diese Wirkungen sind durch keine unmittelbare, figurale Darbietung zu ersetzen. Umfang und Eindringlichkeit der Bildbedeutung streben hier wie dort den gleichen „poetischen Werten" der „Meinung" zu; ja was z. B. das große gerahmte Tafelbild, das weiträumige Fresko oder das gedrängte Pastellbild an menschlichen Werten unmittelbar geben können, das bieten ihre dichterischen Seitenstücke fast noch reiner dar. Auch Plastik, „Malerei" im eigentlichen Sinne, Holzschnitt, Tuschzeichnung gehören gleich in diese Reihe. Wir kommen damit zu den Verschiedenheiten der „Techniken", die nicht spielerischerweise in der Dichtung wiedergefunden werden. Es betrifft keine Äußerlichkeit, wenn wir sagen, daß Agnes Miegel, die in ihren „Geschichten aus Altpreußen" einen breiten Pinsel zu führen, ihre Szenen beinahe „pastos" auszuführen liebt, neuerdings mit ihren Novellen „Gang in die Dämmerung" (1934) den Beweis liefert, daß sie auch den Silberstift zu führen weiß wie nur ein Ad. Stifter. Alle solche Einzelheiten, deren Ausführung der Interpretation überlassen bleiben, treten in der Prosa deutlicher hervor, doch vermag das an der „ungebundenen" Rede geübte Ohr sie auch hinter der Hülle der Vers- und Strophenform, der Endstabreime zu entdecken.

Ähnlich steht es mit dem Unterschied zwischen einer formelhaft-konventionellen und einer eigenständigen Rede. Beide weisen stark auf die Grundhaltung des Dichters hin. Je näher der Erzähler bei der Wirklichkeit bleibt, je mehr er sich ihrer „Breite" hingibt und alles Wesentliche schon im Gegebenen wahrnimmt, um so mehr wird er sich einer allgemeinen Sprache annähern, der er bedeutende dichterische „Werte" gleichsam noch „am Rande" abgewinnen kann. Paul Schurek, der seine Fähigkeit zu einer problematisch-tiefbohrenden Darstellung in „eigener" Sprache mit seinem Roman „Entfesselung" (1924) deutlich erwiesen hat, gab vorher eine unserer besten Volkserzählungen mit seiner Darstellung des Hamburger Brandes („Die brennende Stadt" 1922), worin er sich viel enger an eine gewisse Gemeinsprache der Erzählung anschloß, der er doch wieder eigene Noten abgewann.

Anhang. Ein Wort ist noch über die Vers- und Liedeinlagen zu sagen, die vor allem die Romantiker in der Prosa gepflegt haben. Sie können nicht bloß aus dem Bestreben der „Schule" nach der Auflösung der Gattungsformen erklärt werden. Immerhin entspringen sie der Neigung

Digitized by Google

der Romantik überhaupt zu einer epischen Dichtung, die sich nach der lyrischen (d. h. für sie: poetischen) Seite hin entfalten ließ. Tatsächlich zeigt z. B. eine eindringlichere Betrachtung des „Taugenichts" von Eichendorff, daß in aller Erzählkunst von schlicht-menschlichem Gehalt ein lyrischer Keim vorhanden ist, der sich unter der warmen Sonne der Romantik kräftig entfaltete und zu einer neuen Polarität auf dem Gebiete der Erzählkunst führte[1]). Goethe war mit dem „Wilhelm Meister" auch hier vorangegangen und hatte gerade am entscheidenden Punkt eingesetzt. Durchweg sind die Lieder bei ihm (wie im allgemeinen auch bei der Romantik) in die Erzählung mit verwoben und einer bestimmten Situation abgepaßt. Aber die jüngeren Dichter bleiben nur zu oft in der Situation selbst stecken und suchen ihren Gefühlsgehalt gleichsam außerhalb des epischen Vorgangs zu vermitteln. Diese „additive" Darstellung hängt damit zusammen, daß ihre erzählende Prosa klanglich überhaupt nicht sehr wandlungsfähig ist, sondern irgendein „romantisches Register" mit geringen Abtönungen von Anfang bis zu Ende festhält[2]). Die Regelmäßigkeit, mit der dann oft der Gleichlauf der Prosa durch strophische Gebilde unterbrochen wird, kann u. U. komisch wirken.

Bei Goethe dagegen setzt die lyrische Dichtung ein, wo die Handlung eine Frage stellt, die nicht aus dem Leben heraus beantwortet, auch nicht unmittelbar erfühlt oder mit dem Gefühl verstanden werden kann. Darum sind vor allem die Gestalten des Harfners und Mignons von solcher Lyrik umwoben. Sie beide wurzeln (zwar nicht mit ihrer physischen, aber mit ihrer dichterischen Existenz) in einer anderen Welt, atmen Lebensluft aus anderen Gründen ein und stehen mit dem täglichen Leben in sehr loser Beziehung, während sie den, der sich ihnen naht, in eine gewisse Dämonie hineinzuziehen drohen. Dabei ist ihr Dasein und ihr inneres Leben außerordentlich poetisch und wiederum von echt epischer Art, insofern es sich im Lauf der Zeit entfaltet und von Wilhelm so aufgefaßt wird. Es ist durchaus in der Ordnung, daß dieses „ganz Andere", was hier erlebt wird, auch in der Form der Darbietung aus der Masse herausfällt, zumal es sich auf andere Weise wieder in das Ganze organisch einfügt.

---

[1]) Vgl. P. Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik (1924) und meine Besprechung des Buches in Aufsatzform: Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung. Bd. 1 (1925), S. 365ff. — Der „Taugenichts" ist der Hauptvertreter des romantischen Wander- (und Bummel-) Romans.

[2]) Dabei ist es im Grunde gleichbedeutend, ob der Erzähler selbst seine Geschichte oder einzelne Fälle mit lyrischen Betrachtungen unterbricht und umrahmt, ob er seinen Figuren ein sangbares (bekanntes oder als schon bekannt vorausgesetztes) Lied in den Mund legt oder sie ganz unmittelbar in die Liedersprache übergehen läßt. Das alles sind nur Gradunterschiede in der Entfernung von der Prosaerzählung.

Digitized by Google

## Kapitel V

# DIE EINZELFORMEN DER ERZÄHLKUNST

### Vorbemerkung

Wir haben unsere bisherige Darstellung der Grundzüge und der Hauptmöglichkeiten der Epik aus der ganzen Fülle der Erzählformen geschöpft, die sich seit den Tagen des klassischen Altertums in unserer Kulturgemeinschaft ausgebildet haben. Schon dabei kam uns zum Bewußtsein, daß wir „die Epik" nur in ihren Arten und Unterarten „haben" und erst durch eine verstandesmäßige Ableitung zu dem „Gemeinsamen" kommen, das sich auch im literarischen Leben zunächst mit entwickelt hat und dann erst allmählich in das Bewußtsein des Menschen vorgedrungen ist; vor allem haben sich die Einzelzüge des Episch-Gemeinsamen immer zuerst an einer oder an einigen Sonderformen herausgebildet, um dann von anderen ergriffen, artmäßig umgebildet und damit der Gattung überhaupt zugeführt zu werden.

Die Arten selbst unterliegen dauernd einer lebendigen Fortentwicklung; dafür sorgt immer ihre innere Polarität, die sich nicht selten auf verschiedenen Ebenen abspielt. Einer der wichtigsten „zeugerischen Gegensätze" ist immer derjenige zwischen den besonderen Artwerten und den allgemeinen epischen Gattungsnormen, die im Laufe der Zeit ihre Ansprüche anmelden. Die Entwicklung der Arten[1]) vollzieht sich im Wandel „typischer" Gebilde, die in weitem Maße durch den „Zeitgeist" oder durch die persönliche Leistung eines großen „Erfinders" (Heuretes) mitbestimmt sind. Eine auf ihre Art „klassische Form" wie die italienische Novelle der Renaissance ist auch nur die einmalig-vollendete, doch einseitige Verkörperung der inneren Gestalt der Art unter bestimmten Kulturverhältnissen und darf die künftige Entwicklung nicht fesseln. Keiner der späteren Typen, keine der Arten selbst läßt sich unmittelbar aus den „Vorformen" unmittelbar ableiten, die neben jenen in anderen Schichten fortleben können. Jede literarische Form spaltet und entwickelt sich kraft der ihr innewohnenden Stilgesetze. An Mischformen und Überschneidungen fehlt es freilich hier so wenig wie auf anderen Gebieten des geistigen Schaffens. Es liegt nicht so, daß wir z. B. Anekdote, Novelle, Roman usw. als Sektoren eines und desselben Kreises säuberlich zusammenlegen und

[1]) Ich verweise auf meine Ausführungen über „Gattung, Art und Typus" in den „Forschungen und Fortschritten". Bd. 10 (1934), Nr. 7, S. 83f.

Digitized by Google

scharfe Grenz- oder Berührungslinien ziehen könnten. Das Problem wird dadurch noch stärker verwickelt, daß die „Arten" mit ihren typischen Ausprägungen nicht in einer Ebene liegen, sondern z. T. übereinander geschichtet sind. So entsteht eine Fülle von Einzelformen, die keine allgemeine Theorie zu erschöpfen vermag. Wir müssen uns damit begnügen, die wichtigsten und umfassendsten Artformen, die sich einmal entwickelt haben, nach ihrem Wesen zu befragen, einige Haupttypen zu kennzeichnen und im übrigen auf die Wege hinzuweisen, auf denen sich ständig neue Typen bilden können, da die Möglichkeit der eigentlichen Art- und Unterartbildung heute recht beschränkt zu sein scheint.

Wir müssen zunächst einen Einteilungsgrund suchen, der die geschichtlich entwickelten Arten und ihre Bezeichnungen einschließt und auf die innere Dialektik des Epischen selbst zurückweist. Ein solcher Einteilungsgrund ist nicht der nach dem Inhalt. Eine „Liebesnovelle", ein „Heldenepos", einen „Kriegsroman" und eine „jüdische Anekdote", das alles gibt es; aber die jeweiligen Genetive und Adjektiva sind nicht analytischer, sondern synthetischer Art und können beliebig mit anderen vertauscht werden. Eine „Anekdote aus dem letzten Kriege", ein „erotisches Epos", ein „Roman aus der Heldenzeit" usw., auch das alles war oder ist vorhanden. Die inhaltlichen Bezeichnungen aber stehen in keiner sprechenden Beziehung zu dem Wesen des Epischen selbst. Wenn in einem Bande etwa ein Roman, ein paar Novellen und ein Haufe Anekdoten, vielleicht auch noch Balladen und ein kleines Versepos über den Weltkrieg vereinigt würden, so wäre ihre Einheit von rein sachlicher, kaum von dichterisch-besonderer Art. Jedes Stück würde den Krieg unter jeweils eigenen, artgemäßen Gesichtspunkten darstellen.

Ebensowenig können wir die epischen Dichtungen nach der äußeren Darbietungsform einteilen, etwa in Vers- und Prosadichtungen, in Berichts-, Brief- und Dialogerzählungen usw. Was diese Formen als Typen voneinander unterscheidet, ist nicht aus dem Begriff des Epischen selbst zu entwickeln. Ihre Beziehungen zur Gattung sind erst von der fertigen Gestalt her (am besten durch Auslegung) zu erfassen.

Die geistige Existenz und die poetische Bedeutung der überkommenen Artformen erhellt schon daraus, daß sie meist von den Dichtern auf dem Titelblatt vermerkt werden. Sie bilden dann einen Teil der Selbstdeutung, die mit dem Rahmenwerk und mit den Zwischenbemerkungen des erzählenden Ichs in sinnvoller Weise zusammengreift. So „allgemeine" Bezeichnungen, wie z. B. „Erzählung" können wohl darauf hindeuten, daß der Dichter sich einer neuen Erfindung im Reiche des Epischen bewußt ist; das Besondere verbirgt sich dann hinter dem allgemeinsten, es ist immer noch gattungsgerecht. Oft aber versteckt sich hinter solchen Bezeichnungen nur das schlechte Gewissen des Verfassers, der zu nahe an der Wirklichkeit (z. B. der geschichtlichen) kleben geblieben ist, um noch an seine eigene Poesie zu glauben. — Es gibt ferner sehr „besondere" Bezeichnungen, die oft dem preziösen Eigensinne eines Schriftstellers entspringen, eine Zeitlang Mode sind und dann vergehen. So war die deutsche Dichtung im Zeitalter V. v. Scheffels mit „Sängen" gesegnet, seitdem sein „Trompeter von Säckingen" (1854) ausgegangen war. Ähnliche Be-



Digitized by Google

zeichnungen wie „Aventiure" oder „Mär" sind z. B. bei J. Wolff üblich. Ihr literaturgeschichtlicher Beigeschmack verrät die innere Unselbständigkeit. Alle diese Misch- und Nebenformen sind verklungen, obwohl einzelne Werke der Art noch in gewissem Grade „lebendig" sind. — Hier und da kommen natürlich Verwirrungen in den Benennungen vor; Roman und Novelle werden nicht immer scharf auseinandergehalten, und zwischen Novelle und Anekdote scheinen die Grenzen noch mehr zu verfließen, so daß selbst ein Meister der letzteren, wie W. Schäfer, seine Erzählungen von beiderlei Art, d. h. von wirklich verschiedener innerlicher Form, unter der gleichen Flagge, als „Anekdoten", in die Welt hinausziehen ließ.

Wir können daher die Bezeichnungen der Werke durch ihre Dichter — so wertvoll sie uns sind — nicht unbesehen hinnehmen, sondern prägen sie deutlich erkennbaren, innerlich verschiedenartigen, Gruppen auf, für die sie (zumeist oder von Hause aus) mit artbildender Wirkung gebraucht worden sind. Der Sprachgebrauch faßt z. B. Novelle und Anekdote[1]) als „Kleinepik" oder „Kurzgeschichte" zusammen. Freilich darf diese Bezeichnung nicht äußerlich genommen werden. Eine Anekdote kann sehr weit ausgeführt, eine Novelle knapp zusammengedrängt werden, und selbst der Roman muß sich nicht zu dem heute beliebten Umfang ausdehnen, der oft nur zeigt, daß der Verfasser die Massen nicht verdichten kann.

Dennoch hängt die Gegensätzlichkeit zwischen der Längserstreckung der epischen Bewegung und der Sammlung der epischen Kraft auf einen einzelnen Punkt oder auf eine abgegrenzte Strecke zuletzt mit dem Wesen der epischen Dichtung, mit ihrer polaren Entfaltung und Vertiefung durch „Ausdehnung" und „Zusammenziehung" sehr eng zusammen. Je nach der entscheidenden Abwandlung der epischen Grundhaltung in verschiedenen Richtungen ergeben sich dann noch besondere Möglichkeiten für Vers und Prosa und für die Bearbeitung der verschiedenen Inhalte, soweit sie Grundrichtungen des inneren Lebens mit bestimmten Werthaltungen entsprechen. Damit ist der Weg bezeichnet, den wir im folgenden zu gehen haben.

## § 1. DIE KURZFORMEN

### A) Allgemeines

Die „Kurzformen", die den „Vorformen" der Erzählkunst verhältnismäßig noch am nächsten stehen, bezeichnen die stärksten

[1]) Vgl. zum Folgenden Hans Franck, „Deutsche Erzählkunst" (1924) und meine Besprechung des Buches in der „Zeitschrift für Deutschkunde" 1924 (= „Zeitschrift für den deutschen Unterricht" Bd. 38), S. 81ff. Zu den obigen Ausführungen stimmt es, wenn W. Bergengruen im Anhang zu seiner Erzählung „Die Feuerprobe" (in Reclams U. B. Nr. 7214), also mit deutlichem Hinblick auf die Kurzgeschichte, den Beruf des Dichters dahin bestimmt: Die ewigen Ordnungen der Natur und der Geschichte, der Menschen- und Völkerschicksale zu offenbaren, wie sie sich in einem außerordentlichen Ereignis auswirken, das „aus der Menge der Geschehnisse durch Bewegung, Reichtum und Steigerung der Lebensgefühle hinausragt".

Digitized by Google

Grade der epischen „Verdichtung" (Konzentration), nicht nur dem äußeren Umfang, sondern vor allem der Blickstellung nach. Wie die ausgedehnte epische Linie sich aus einzelnen Punkten immer wieder herstellt, gewinnen einzelne hervorragende Punkte (auch „Schritte" oder Strecken) der Darstellung dadurch einen besonderen epischen Wert, daß die treibenden Kräfte mit allen ihren Wechselbeziehungen sich hier auf einen Augenblick zusammenballen, daß der Gesamtvorgang mit seinem Vor- und Nachher sich darin widerspiegelt. Gewiß ist dieses Spiegelbild in bestimmter Weise gebrochen, vielleicht sogar verzerrt, aber gerade dadurch kann es die tieferen Hintergründe des Vorganges mit zur Anschauung bringen, die von der Linie immer wieder verdeckt werden. Es gibt also besondere Formen der Erzählkunst — und sie knüpfen an sehr alte und bedeutende Vorformen an — die ein bedeutendes Geschehnis aus seiner zeitlichen Verflochtenheit herauslösen, ja seine eigene Entfaltung in der Zeit übersehen, um dafür alles Wesentliche in einen kernhaften Teilvorgang zusammenzudrängen, alles Vor- und Nachher von hier aus anzudeuten und zu beleuchten. Diese epischen Kurzformen stellen also keine herausgerissenen Einzelheiten[1]), sondern jeweils ein Ganzes dar, das nur in einem Teilvorgange seine Aufgipfelung und Sinngebung erfährt. So kann das Leben eines Menschen Wert und Bedeutung erhalten durch eine heldische Tat; sie war sein Leben, soweit es für die Menschheit „in Betracht kommt" und der Erinnerung würdig ist[2]). In diesem Sinne faßt die Dichtung einzelne Begebenheiten auf und kann ihnen gerade durch die Verdichtung besondere sinnbildliche Bedeutung abgewinnen. Leuchtet doch aus einem Stückchen wie Kleists berühmter Anekdote der ganze Geist der Friedericianischen Armee vor uns auf.

Mit der Bedeutung zugleich kann die Kurzerzählung aber auch mehr inhaltliche Werte in besonderer Weise aufleuchten lassen.

---

[1]) Der amerikanische „Sketch" ist keine Vor-, sondern eine zwitterhafte Sproßform der Epik, die sich vielfach mit der mimischen Erzählung berührt. — Über die Kurzgeschichte vgl. auch F. Langer in der „Literatur" Bd. 32, S. 613f.

[2]) Mit rascher Zusammendrängung jahrelanger Entwicklungen führt z. B. Hans Grimm in seinen Novellen aus „Lüderitzland" (1934) zu solchen Heldentaten oder zu heldischer Bewährung deutscher Siedler hin, deren menschliche und völkische Werte gerade aus der knappen und bedeutungsschweren („prägnanten") Behandlung der Vorgeschichte in verkürztem „Schaublick" erhellen.



Digitized by Google

In der Zusammendrängung ausgedehnter Ereignisse zur Vor- und Nachgeschichte oder zum Begleitvorgange eines einzelnen Erlebnisses kann alles unwesentliche Beiwerk zurückgedrängt werden, damit das Spiel der Kräfte, der Rhythmus des Geschehens um so klarer hervortrete. Diese Seite der Kunst bewährt z. B. C. F. Meyer in seinen geschichtlichen Novellen; ihr verdankt er die innere Erfülltheit und die Tiefenführung seiner bildhaft-szenischen Darstellung. Dagegen versteht es Hermann Stehr in seinen kurzen Erzählungen (z. B. „Die Großmutter"), von alltäglichen Vorgängen mit „merkwürdiger" Wendung aus zunächst zu der „Seele" des Menschen und weiter zu Gott vorzudringen, mit dem wir durch unsere lebendige Seele stets in Beziehung stehen. Auch im diesseitigen Leben kann die Kurzgeschichte in einer bedeutsamen Schicksalswendung den Ertrag oder den Sinn des ganzen menschlichen Lebenslaufs zusammenfassen. In der Novelle „Die Reise nach Panama" läßt A. Trollope ein junges Mädchen ihrem Reisegefährten auf der Reise nach Westindien ihr ganzes Herz ausschütten, weil sie sicher zu sein glaubt, ihn nie wiederzusehen. Als das Schicksal sie am Ziel der Reise, wo sie in die Fesseln einer lieblosen Ehe geschmiedet zu werden glaubte, plötzlich freigibt, erlebt sie eine ganz andere Einstellung zu ihrer eigenen Vergangenheit und zieht sich von dem Fahrtgenossen zurück, um ein Leben auf der Grundlage ihrer neuen Erfahrungen zu beginnen. Der entscheidende „Wendepunkt" (vgl. unten S. 250 ff.) kann auch am Ende eines Lebens eintreten, wie in R. L. Stevensons ergreifender Geschichte von dem Müller "Will o' the Mill", der nie von seinem dörflichen Fleck fortkam und sich von hier aus die Welt eroberte, dessen innerer Reichtum, dessen ständiges Werden und Reifen aber erst in dem Augenblick seines Todes erkennbar wird. Da werden mehrere Augenblicke oder Strecken der Handlung beleuchtet, aber keine ist in sich vollendet und sinnvoll, erst der Schluß faßt alles zur beseelten und bedeutsamen „Ganzheit" zusammen.

So kann die Kurzgeschichte auch mehrere bedeutende Punkte (sogar mit weiter Zeitspanne und starker Abstufung zwischen den verschiedenen Gipfeln) unter neuen Gesichtspunkten zur Einheit zusammenfassen. Die Zwischenstrecken können durch eine Art „Sammelbericht" oder in „flacherer" Darstellung gegeben werden. Das gilt von der mehr innerlichen Novelle so gut wie von der schicksals- oder zufallsmäßigen „Anekdote". Auch sie kann daher

Digitized by Google

von recht beträchtlichem Umfange und merklicher Gliederung sein. Von dieser Art ist z. B. „Der verlorene Sarg" von W. Schäfer mit seiner bald grausigen, bald zynischen, bald wehleidigen Komik. So spiegelt sich in der Kurzerzählung das Widerspiel aller epischen Dichtung zwischen „Ausdehnung" und „Einschränkung" in ganz besonderer Weise, mit deutlicher Bevorzugung der Konzentration. Als „Kurzformen" fassen wir hier vor allem die Ballade, die Anekdote und die Novelle zusammen, werden aber der letzteren noch eine gesonderte Betrachtung widmen, weil sie eine Art Übergang zwischen den Kurz- und Langformen darstellt.

Im wesentlichen zeigen doch alle Kurzformen das gleiche Bild: Von dem Kernvorgange geht zumeist die Spannung aus; der Hintergrund das „Drumherum" oder die weitere Zeiterstreckung heben die Bedeutung des Geschehens kräftiger hervor, geben Profil und Fügung her und lassen wohl auch die erregte Stimmung anwachsen und ausschwingen. Der Hintergrund kann freilich als „selbstverständlich" für bestimmte Lebenskreise und Hörerschichten vorausgesetzt und einfach „angesprochen" werden[1]): immer ist er auf irgendeine Weise vorhanden und wird selbst wieder durch den Kernvorgang in eigentümlicher Weise beleuchtet oder vertieft. Das fruchtbare Zusammengreifen der beiden Bestandteile verbürgt die wahre epische Wirkung und zeugt von der gestaltenden Kraft des Erzählers.

### B) Das Heldenlied und die Ballade

Auch die Kleinepik hat sich aus den Vorformen (z. B. der Heldenanekdote, dem Preisliede, der Kultlegende usw.) auf dem Wege der wortkünstlerischen Ausgestaltung erhoben; sie fing mit größeren Versgebilden in gehobener Sprachform an. Die älteste Form, die sich in unserem Kulturkreise beobachten läßt, ist das Heldenlied, das auf deutschem Boden durch das alte Hildebrandslied vollgültig vertreten ist. Wie alle die alten Heldenlieder der germanischen Wanderungszeit endete es tragisch[2]). Der leidhafte und doch erhebende Untergang des Helden entspringt (mit einer schicksalsmäßig wirkenden Notwendigkeit) aus seiner Heldenhaftigkeit, die andere Regungen der Seele völlig und doch

[1]) Vgl. z. B. bei den Pfaffen- und Klosterschwänken in Poggios „Facetien" und in Boccaccios „Decamerone".

[2]) Vgl. R. Petsch, Die tragische Grundstimmung des altgermanischen Heldenliedes. In der „Festschrift für Wilhelm Braune" (1925), S. 36ff.

Digitized by Google

nicht leichtherzig zurückdrängt. Dies der Doppelsinn des Augenblicks, wo der alte Recke in seinem Seelenschmerze zu dem „Irmingot" aufschreit. Die knappen Angaben der vorangehenden Gesprächsszene deuteten den persönlichen Lebenshintergrund und größere geschichtliche Zusammenhänge an, ließen aber vor allem die idealen Werte des Reckentums aufleuchten. Die Betrachtung des erhaltenen Bruchstückes im Lichte der Sagenvergleichung erweist den kleinen Vorgang als eine *Unitas multiplex*. Das kostbarste Bruchstück unserer ältesten Dichtung enthält im kleinen schon den ganzen Reichtum einer jüngeren Dichtungsgattung, die wir mit dem dem Namen der „Ballade" (oder „Romanze") zu bezeichnen pflegen.

Während das Heldenlied jene tieferen Wertungen, die im Leben des Alltags leicht verflachen, aber dem Recken doch immer gegenwärtig sind, in einer „gesteigerten Situation" rasch und gewaltsam, doch mit einer heroischen „Selbstverständlichkeit" sich entfalten läßt, bevorzugt die Ballade eher eine überraschende Wirkung. Was tief im Innern der Menschen, im Hintergrunde der geschichtlichen Gebilde oder der Naturvorgänge an wesentlichen Triebkräften lauert, das bricht als „Neues", überwältigend oder zerstörend, in einem Augenblick hervor. Die Ballade geht nicht, wie andere Kurzgeschichten, vorzugsweise auf Spannung, sondern auf Erschütterung und Umstellung aus: ihr hauptsächliches Gestaltungsmotiv ist der „Durchbruch" des „Andern" (der „oberen", der „tieferen", der „dritten Welt", wie man es nennen mag[1]). Die Ballade hat sich zu einer Zeit entwickelt, wo die Steigerung des alten Heldenliedes schon als ein überraschender Durchbruch eines Fremden empfunden wurde.

Das erzählende Lied ist ja im späteren Mittelalter in die Strophenform übergegangen und hat als (meist wohl im Chor) gesungene Helden-, Ritter- und Räuberballade im 16. Jahrhundert wieder eine verhältnismäßige Höhe erreicht. Die Form verlor sich nachher mit anderen volksmäßigen Gebilden aus der Literatur und wurde erst wieder auf Grund der englisch-schottischen Vorbilder belebt, deren Wurzeln weit zurückreichen. Schritt vor Schritt hat sie sich dann in Deutschland aus der bloßen Nachahmung und aus der komisch sein wollenden Parodie (vgl. die älteren „Romanzen" von G. A. Bürger) bei den Klassikern wie ein Phönix aus der Asche

[1]) Vgl. oben S. 158. — B. v. Münchhausen („Meisterballaden" 1923) unterscheidet in der Ballade einen „unteren" und einen „oberen Vorgang".

Digitized by Google

erhoben. Neue Gebilde des 19. und 20. Jahrhunderts (die aus der mächtigen Wasserflut der „epigonalen" Literatur herausragen) haben im wesentlichen nur Abwandlungen der balladesken Grundform und damit einige neue Typen hervorgebracht.

Goethe und Schiller vertreten die beiden Grenzpole der Balladendichtung, nicht nur im deutschen Idealismus. Goethe führt vor allem die von Bürger angefangene Linie weiter, indem er an das Dämonische in der Natur anknüpft, es aber auch in der Menschenseele und in ganzen Kulturlagen aufsucht (vgl. etwa „Die Braut von Korinth"), Volkssagen und Legenden heranzieht und auch an Ereignissen der Gegenwart (wie in „Johanna Sebus") nicht vorübergeht, wo sie ein „Ungeheures" offenbaren. Er bleibt aber nicht bei der abergläubisch-schauerlichen Behandlung stehen, mit der Bürger aus seiner „Lenore" ein beliebtes Virtuosenstück gemacht hatte. Gestalten und Motive des Volksglaubens tauchte Goethe tief in seinen überlegenen Humor ein; er wandelte sie ab nach der Seite des Kindlich-Naiven (wie in der „Wandelnden Glocke"), des Zierlich-Niedlichen (wie im „Hochzeitslied") oder des Breit-Behäbigen („Gutmann und Gutweib", angeeignet aus dem Altschottischen); mehrere Töne der Art schlägt „Der getreue Eckart" an; auch das Graziös-Schalkhafte fehlt nicht („Wirkung in die Ferne"). In allen diesen Fällen wird das Wunderbare zugleich in irgendeinem Grade komisch genommen und bestärkt den — Goethe nicht fremden[1]) — Eindruck von freundlichen oder pädagogisch-drolligen Geisterchen, deren Walten dem Alltag bessere menschliche Werte abgewinnt. Sein Bestes aber sucht Goethe auf anderem Boden. Seine freundlich-heitere Dämonie ist nur die befreiende Gegenseite zu der ernsten und doch Blick und Seele weitenden Anschauung, welche Balladen wie den „Fischer" und den „Erlkönig" erfüllt. Eine Dichtung wie „Der Sänger" mit ihrem Bekenntnis zu den irrationalen Werten mag den Übergang bilden, und es ist bezeichnend, daß Goethe hier auf jede sittliche Auswertung (in der Art des „Grafen von Habsburg") verzichtet. Er weiß, warum er alle diese Gegenstände in der Form der Ballade behandelt. Auf engstem Raum und unter starker Auswirkung der klanglichen, metrischen und rhythmischen Aus-

[1]) Über Goethes Dämonenglauben vgl. Chr. Sarauw, Goethes Augen (1919), S. 101ff. Vgl. zum Obigen P. L. Kämpchen, Die numinose Ballade (1930).

Digitized by Google

drucks- und Gestaltungsmittel der Sprache fängt er „den Durchbruch" einer höheren, überpersönlichen Welt auf.

Schillers Meisterballaden stellen am liebsten den hohen Menschen dar, bei dem mitten in Bedrängnis und Gefahren moralische Kräfte sich der Tiefe entringen, wenn nicht das Göttliche sich schützend vor ihn stellt (wie im „Gang nach dem Eisenhammer"). Bezeichnend für Schillers Art sind vor allem Balladen wie „Der Kampf mit dem Drachen" oder „Die Bürgschaft". Im „Toggenburg" tritt der „Durchbruch" der Selbstüberwindung in dem minnenden Ritter zurück hinter seinem übermenschlichen Verzicht, während griechische Seelengröße bei tiefstem Leide im „Eleusischen Fest" und im „Siegesfest" aufleuchtet, etwa im Sinne des Heldenliedes. Aber Schillers Ballade ist durchaus idealistisch und suprarationalistisch im Sinne der Höhe des Humanitätszeitalters, während Goethe eine mehr naturalistisch-dämonische, prärationalistische Richtung verfolgt und damit zur Romantik volkstümlichen Gepräges überleitet. Beide Dichter reißen gern irgendwelche verborgenen Tiefen der Menschenseele auf, so daß der „augenblickliche" Vorgang Ewiges, Dauerndes droben und drinnen sichtbar macht.

Die spätere Zeit hat vor allem den Inhaltsbereich der Dichtungsart erweitert und die Welt ihrer Töne und ihrer Formen vermehrt. Hier sei nur ganz kurz auf diese Neuerungen hingewiesen. Nur am Rande hatten die Klassiker an jene Gebiete gerührt, die später die vaterländische Geschichtsballade bestellen durfte. Merkwürdigerweise ist ihre Entwicklung auch in den Tagen der Freiheitskriege gering gewesen im Vergleich mit dem Aufschwung der lyrischen Dichtung zur gleichen Zeit. Den Höhepunkt der romantischen Sagen- und Geschichtsballade bezeichnet Uhlands Dichtung, wobei die engere Landes- und Stammesgeschichte mit ihrem starken Eigenton überwiegt. An die Stelle des Dämonischen tritt hier gern das Abenteuerliche in oft grotesken[1]) Formen (wie in den Eberhard-Balladen und in der „Schwäbischen Kunde"). Etwas ungefüges Reckentum wird auch durch die sprachliche Behandlung unterstrichen. Daneben steht die ernste (nicht eigentlich poetische) Berufung auf „das alte, gute Recht". Das Bodenständige der Darstellung (gesundes Bauerntum und kerndeutsches Rittertum) hat Uhlands Balladen zu ihrer Volkstümlichkeit verholfen.

[1]) Über das Groteske vgl. Blätter f. deutsche Philosophie Bd. 7, S. 392ff.

Digitized by Google

Die preußische Soldatenballade zeigt bei ihrem Meister Th. Fontane dem inneren Gehalt nach ungefähr das norddeutsche Gegenbild zu L. Uhlands besten Dichtungen. Auch hier ein gesteigertes Volkstum, vertreten durch kernige, etwas eckige Figuren friderizianischen Gepräges, die in Augenblicken der Entscheidung gleichsam aufblühen und echten „Preußengeist" atmen. So „abenteuerlich" auf den ersten Blick der Inhalt hier wie bei Uhland zu sein scheint, in Wahrheit lassen uns beide Dichter doch wesentlich geistiger Werte von völkisch-stammhafter Art bewußt werden.

Daneben erhielt sich die dämonische Ballade, der wiederum Th. Fontane mit seiner „Brücke am Tay" neue Töne und Farben abgewonnen hat, stärkere als L. Uhland mit dem „Glück von Edenhall" und „Junker Rechberger". Der märkische Dichter beschwört das Schicksal der Gegenwart: das Ringen zwischen der Technik und den Gewalten der Natur. Die Natur selbst aber zeigt einem Geschlecht, das durch den Realismus hindurchgegangen war, immer neue balladeske Werte. Die Balladen von Annette von Droste-Hülshoff und in neuerer Zeit von Agnes Miegel, von Detlev von Liliencron („Trutz, blanke Hans") und von Ina Seidel horchen gleichsam in die deutschen Landschaften hinein und lassen ihre verborgenen Stimmen in bedeutenden Augenblicken zu uns reden.

Daß unsere Zeit der Heldenballade mit einem tief idealen Hintergrunde günstig sein dürfte, braucht kaum gesagt zu werden; daß der Balladenton mit der Zeit „abgeleiert" wäre, hat ein echter Dichter nicht zu fürchten. Denn die Formen der Ballade sind unzählig, und das Genie wird ihr immer von neuem epische Gestaltungskräfte dienstbar machen können. Immerhin haben mit der Zeit einige Typen den Vorzug erhalten, weil sie nicht nur ausdrucksvoll, sondern entwicklungsfähig sind. Gern verwendet die Ballade einen „äußeren Eingang", der die epische Situation sinnbildlich und beziehungsreich andeutet: das Lokal, die Tages- oder Jahreszeit, die Wetterlage und das Klima oder das Äußere des Vorgangs. Hier wird dann das Seltsame, Einmalige gern durch die Frage bezeichnet, wie schon im Volkslied und bei den Klassikern. Die Anfänge des „Erlkönigs", des „Kampfes mit dem Drachen" oder der „Hero"-Ballade, aber auch die Schlüsse von Hebbels „Heideknaben" u. ä. wirken, als spräche der Dichter mit einem „Zuschauer" über den Sinn des Wunderbaren, was sich da vor beider Augen abspielt. Dann aber setzt der eigentliche Vorgang gern kräftig

Digitized by Google

ein und reißt uns aus dem Allgemeinen in das „Besondere", das „Auffallende" hinein, das sich nun möglichst rasch, in deutlich erkennbaren Absätzen immer spannender oder rätselhafter vor uns auftürmt. Die Hauptpunkte werden mit sinnfälligen Bildern, die sehr beliebten Gespräche mit Gefühlsakzenten und vor allem mit fast dramatischen Triebkräften belebt, die Erörterungen rühren oft an tiefere Weltgründe. Der Schluß gibt gern eine Art überraschender Deutung, die zugleich die Umwertung oder die Beurteilung des Vorgangs unter neuen Gesichtspunkten enthält („Und verließ sie zur selbigen Stunde"; „Da war's um ihn geschehn"). Der Durchbruch einer „höheren" Welt wird da noch einmal stark unterstrichen.

Eine Ballade in Prosa ist an sich denkbar. (Vgl. D. v. Liliencron: „Adjutantenritte".) Aber mit dem Augenblicke, wo der Vortrag seine geheime Sing- und Schreitbarkeit verliert, tritt er auch innerlich unter andere Formgesetze. Balladenähnliche Gebilde machen einen hervorragenden Bestandteil der „Anekdote" aus.

### C) Die Anekdote und der Schwank[1])

Die eigentliche Kurzgeschichte, die um einen „Augenblick" der Entladung epischer Kräfte herumgruppiert ist, will von den „anekdotischen Vorformen" sorgfältig unterschieden werden. Diese verlaufen meist auf einer Ebene, zielen auf eine „Pointe" hin oder halten eine besondere Stimmung fest. Auch die dichterische Anekdote kann ihren eigentlichen Sinn in der Pointe überraschend offenbaren, sie reißt aber meist neue Hintergründe auf; auch hier werden wir „eingestimmt" auf das Wunderbare und Seltsame, das in die Alltagswelt eintritt, aber die epische Spannung richtet sich weniger auf den Stoff als auf das Geschehen selbst, auf plötzliche Entladung und Enthüllungen in einem besonderen „Augenblicke". Diesem „inneren Höhepunkte" kann die Pointe als „äußerer" am Ende des Ganzen gegenübertreten und auf einer anderen Ebene (oder in anderer, z. B. satirisch-überlegener Haltung) den „wahren Sinn" der Geschichte bewußt machen. (So in Hebbels

[1]) Nähere Ausführung einzelner Punkte in meinen beiden Aufsätzen: 1. Von der Kunst des Anekdotenerzählens, in „Schünemanns Monatsheften" 1928, S. 1055ff. 2. Wesen und Zauber der Anekdote, im „Hamburger Fremdenblatt", Literarische Rundschau vom 8. März 1933 (im Anschluß an die Sammlung von H. Rinn und P. Alverdes, Deutsches Anekdotenbuch [1927]).

Digitized by Google

„Novelle": „Eine Nacht im Jägerhause"[1]). Dann erfolgt ein Stimmungsbruch, wie am Ende so manchen Gedichts von H. Heine.

Was die Anekdote dem Wesen nach von der nächstverwandten Novelle als eine besondere Artform trennt, ist das starke Überwiegen des Schicksalsmäßigen über das Persönliche innerhalb der „unerhörten" Begebenheit. Als „Schicksal" bezeichnen wir aber auch hier die gleichsam unpersönlichen und unberechenbaren Aufwallungen und plötzlichen Entladungen des Menschenherzens. Es handelt sich dann nicht um die ungewöhnliche Steigerung und Auswirkung bekannter seelischer Motive in einer bestimmten Situation, sondern um plötzlich aufzuckende, zerstörende oder doch „faszinierende" Lichter aus einer verborgenen, dämonischen Schicht des Inneren. In humoristischen Anekdoten scheint ja auch die unerschütterliche Folgerichtigkeit oder die drollige Besessenheit eines „Teufelskerls" aus diesen „anderen" Schichten herzustammen. Auch der Husar Heinrichs v. Kleist vertritt zwar den preußischen Soldatengeist, aber unter so sonderbaren Umständen und mit solcher beängstigenden Zähigkeit, daß sein Erlebnis fast wie ein Wunder erscheint.

Dem wesentlichen „Inhalt" der Anekdote entspricht ihre „innere Form". Was uns an der Anekdote reizt, ist das plötzliche Hervorbrechen eines Schicksalhaft-Überwältigenden, das an den Menschen andringt oder aus seinem Innersten aufsteigt, um sich mit einer gewissen Tollheit erschreckend oder belustigend zu offenbaren. Auf irgendeine Weise wird der Mensch[2]) — tätig oder leidend — immer beteiligt sein, wenn eine wahrhaft episch-dichterische Wirkung zustande kommen soll. Die „Vorform" mag z. B. von

[1]) Hebbels Kurzgeschichten haben immer wieder Befremden erregt, weil er sie eben als „Novellen" bezeichnet hat, während sie anekdotisch erfaßt und zugeschnitten sind. Daß er sich ihrer Eigenart bewußt war, zeigt eine Stelle in seinem Entwurfe zu einem „Vorwort" von 1844: „Wenn ich übrigens Novellen im alten Stil bringe, solche, die durchaus nur auf die neue, unerhörte Begebenheit und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis des Menschen zu Leben und Welt gebaut sind, statt auf Herzens- und Geistes-Zerfaserungen, so sehe man hierin die tatsächliche Darlegung meiner Überzeugung, daß die Novelle keinen Fortschritt machte, als sie, sich scheinbar erweiternd, den geschlossenen Ring ihrer Form durchbrach."

[2]) Natürlich können auch menschlich aufgefaßte Tiere, besonders Hunde in die Anekdote mit eingehen (vgl. die Hundegeschichten von H. Seidel u. a. und die dichterisch viel höher stehenden Tiererzählungen in H. Grimms Sammlung „Der Richter in der Karu".

Digitized by Google

dem plötzlichen Ausbruch eines Vulkans berichten, bei dem eine paradiesisch schöne Landschaft vernichtet wird, während das Unglück der Bewohner vielleicht nur nebenher erwähnt wird. Die poetische Anekdote verlangt, daß der bedrohte, vernichtete oder gerettete Mensch — in einer besonderen „Situation" — zwischen das Schicksal und uns selber trete, uns gleichsam „vorfühle" und den Widerstand des Menschen oder das Eingreifen einer anderen, dem Menschen freundlichen Gewalt ebenso überraschend wie das „Naturereignis" offenbare.

Gegenstand der Anekdote ist also vor allem der gesteigerte, geheimnisvolle oder in geheimen Beziehungen stehende, in eine schicksalsschwere Lage eingezwängte Mensch; die poetische Schau betrifft hier nicht den geistigen und ethischen[1]), sondern den vitalen und leidenschaftlichen, den ringenden und leidenden, auch wohl den lebensklugen und witzigen Menschen. Die Anekdote verfährt, als hätten sich im Innern des Menschen unmerklich allerlei übermäßige Kräfte angesammelt, die in einem „prägnanten" Augenblick unversehens zur stoßweisen und überraschenden Entladung kommen. Das Schicksalsmäßige dieses Augenblicks kommt am schönsten zum Ausdruck, wenn vorher eine allgemeine Ruhelage oder eine regelrechte Haltung dem Leben gegenüber vorlag. Der gute Anekdotenerzähler wird bald mit überlegenem Humor, bald mit unerschütterlicher Ruhe den Umschwung vorbereiten. Die Wechselwirkung zwischen beiden Grundbestandteilen der Darstellung muß die Formgebung des ganzen Vortrags beherrschen. Aus ihrem Widerspiel ergibt sich die Möglichkeit, dem Vorgang mehrere Höhepunkte abzugewinnen, deren innere Verknüpfung seine innere Entfaltung ins Unendliche zu erstrecken scheint. Diese „Aufsteilung" der Linie erinnert ebenso an die mimische Szene, wie die Neigung zum „Umschlag" der Stimmung. Dagegen fehlt der Anekdote — im Gegensatz zu vielen Novellen — die übersichtliche Steigerung der Höhepunkte und die immer stärker in die Tiefe bohrende Bewegung, die dem echten Drama eigen sind[2]). Die Anekdote ist im allgemeinen flächenhaft oder doch

[1]) Ausgenommen das „*Exemplum*" mit seinen Verwandten: Aretalogie, Predigtmärlein usw. Dazu Euphorion, Bd. 35, S. 96ff. Zum folgenden vgl. jetzt G. Kuttner, Wesen und Formen der deutschen Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts („Germanische Studien", Bd. 152, 1934).

[2]) Vgl. hierzu „Euphorion", Bd. 30.

Digitized by Google

zweidimensional, die Novelle dringt weiter in die Tiefe und wirkt sphärisch. Dennoch ist auch die Anekdote nicht zur Eintönigkeit verurteilt. Obwohl die Darstellung immer wieder auf die Grundfläche zurückkehrt, erfreut sich die Anekdote auch an dem verblüffenden Gegensatz zwischen einem mächtigen Auftrieb und dem raschen Erlöschen der Kraftwirkung oder zwischen tieferer Bedeutung und platter Mittelmäßigkeit. Leicht haftet ihren Situationen, Motiven und Gestalten etwas Übertriebenes, ja u. U. Fratzenhaftes, Nußknackermäßiges an. Unter allen epischen Figuren sind diejenigen der Anekdote am weitesten entfernt von den Durchschnittsmenschen des Alltags, oft lassen sie sogar „Fleisch und Blut" vermissen. Dennoch fühlen wir uns von ihnen in unserer Menschlichkeit berührt, weil wir selber jenen dynamischen, erregbaren und leicht übergreifenden Menschen (dämonischer Art) in uns tragen, den wir im Leben so oft unterdrücken müssen und der sich uns erst im Spiegel der Anekdote mit seiner „Wesentlichkeit" offenbart. Was sie an dichterischen Wirkungen hergeben kann, läßt sich an den Erzählungen W. Schäfers tatsächlich am besten studieren[1]). Grausiges und Lächerliches — die beiden Pole der anekdotischen Gefühlswirkung stoßen hier gern hart aufeinander; ebenso offenbaren seine erregten Menschen eine gewisse Urtümlichkeit und Wildheit unter dem Anprall jener Wendungen des Schicksals, die wir als dämonisch ansprechen müssen.

Im „Verlorenen Sarg" ist das fast unglaubliche und doch nicht ganz sinnlose Vorkommnis behandelt, daß junge Leute mit einem lebensfrohen Oheim zusammen den Main und Rhein hinabfahren, um den Leichnam eines Anverwandten in das Erbbegräbnis der Familie zu bringen und daß sie sich unterwegs bis zur Bewußtlosigkeit bezechen. Der Nachen mit dem

[1]) An W. Schäfer knüpft auch Hans Franck an mit seinem Aufsatz über „Die Kunst der Kurzgeschichte" („Die Woche" vom 3. Januar 1931). Er nimmt für die Anekdote (in unserem Sinn, die hier gemeint ist) weder den „bloßen Wortwitz oder die Geschehnis-Pointe" als wesentlich in Anspruch, noch die „Handlung" im Sinne des Romans und der Novelle. Ihr „oberstes Ziel" sieht er in der „Kristallisation eines Geschehnisses zu einem Kunstgebilde von klarschönem Maße und wundervoller Durchsichtigkeit. In dem schlackenfreien, zusammengedrängten sprachkünstlerischen Ausdruck ergreifender, bewegender, belächelnswerter, schicksalhafter Menschlichkeit beruht ihr Hauptwert." H. Franck hat sich auch als Sprachbildner hohe Verdienste um diese Form erworben, und eine Geschichte wie die „Südseeinsel" ist in dieser Beziehung ein wahres Meisterwerk.

Digitized by Google

Sarge ist an ihr Schiff angebunden, und sein stetes Auftauchen bildet einen wunderlichen Kontrast zu der weinseligen Stimmung, die sich allmählich an Bord des Schiffes ausbreitet. Schließlich reißt der Nachen sich los und stößt ans Ufer, gerade in einem Augenblicke, wo dort ein possierlicher Kleinkrieg zwischen zwei Konfessionen ausgebrochen scheint. Ein kurzes soldatisches Begräbnis wird dem unbekannten Toten gewährt, der im Leben auf eine würdige Ruhestätte im Kreise seiner Ahnen gehofft hatte. Dieser Gegensatz tritt dem früheren: Trauerfahrt und ausgelassene Lustigkeit wirksam zur Seite, nur auf anderer Ebene. Er ist kürzer und einheitlicher behandelt, während der erste Teil der Erzählung unter immer wiederholten Ansätzen die grotesk-komische Wirkung Punkt für Punkt gesteigert hatte. Alle Figuren, der Tote wie die Lebendigen, sind nur knapp, fast karikaturmäßig umrissen. Alles ist „Barock"! Lächerliche Zufälle greifen überall ein, nur äußerlich gebunden durch den Vorgang der Rheinfahrt und durch den allgemeinen politischen Hintergrund. Aber wir empfinden das Überraschende nicht peinlich; das Grausige und das Komische halten einander das Gleichgewicht, dank dem überlegenen, fein abgetönten Vortrage des Erzählers. — Umgekehrt wird aus dem kecken Spaße bitterer Ernst in der Geschichte von dem „Schwarzversiegelten", zu dem der Frankfurter Ratsherr seinen Bruder, der einst als Student das Weite suchen mußte und nun als roter Reiterleutnant mit der Quartierordre vor ihn tritt, gastfrei eingeladen hat. Der junge Offizier bringt allmählich einen Kameraden um den anderen an den Tisch, bis auf Kosten und zum Ärger des Ratsherrn der edle Wein in Strömen fließt und der Leutnant dem Ratsherren seinen ganzen angestauten Ärger mit einem Male auf unflätige Weise ins Gesicht schleudert: die Steigerung führt bis hart an das Peinliche, doch läßt die nachträgliche „Abrechnung" eine gewisse Erschütterung zurück und befriedigt gerade deswegen, weil sie auf so groteske Art zustande kommt. Wieder gehen wir Punkt für Punkt, Schritt für Schritt mit dem Dichter, aus gutmütiger Laune zu ausgelassener Lustigkeit, weiterhin zu dem Gefühl der Beklemmung und endlich zu wirklicher Erregung über. Zwischen dem ersten fesselnden „Augenblick" (wo das Herz des Ratsherren sich dem „verirrten" Bruder erschließt) und dem rohen Schlusse erfolgen lauter kleine Stöße, die den ganz einheitlichen Vorgang mit echter anekdotischer Wirkung in seine Teile zerlegen und die immer in die gleiche Richtung weisen. Auch hier sind die Figuren mit anekdotisch-epischen Energien wie geladen, im übrigen sehr typisch behandelt und nur in eine fast überspitzte Gefühlslage eingetaucht[1]).

Dieser „besonderen" Haltung der Figuren entspricht eine ebenso eigentümliche Stellung des Dichters. Mit einer geheimen Schadenfreude steht er auf der Seite des roten Leutnants, speit er dem

[1]) Das Überspitzte, ja Ausgerechnete der „Situation" steht der Anekdote besser an als den anderen Gattungen der Erzählung. In manchen Erzählungen von Ina Seidel (z. B. gerade in ihrem Meisterwerke: „Das Wunschkind") erinnern die Grundvoraussetzungen an die Anekdote, nicht eben zum Vorteil der Gesamtwirkung.

Digitized by Google

satten Philistertum „in den Wein" im Namen aller derer, die draußen alle Tage von dem „schwarzversiegelten" Wein des Schicksals zu kosten haben, damit die Spießer daheim ihr Haupt in Ruhe betten können. Das Spiel mit dem Doppelworte und mit den Doppelwertungen ist wiederum bezeichnend für die Kraft der Anekdote, geheime Untergründe der äußeren und der inneren Welt aufzusprengen, aus denen das Schicksal hervorbricht.

Wir sind damit schon bei den sprachlichen Mitteln angelangt, mit denen die Anekdote ihre besonderen Wirkungen erzielt. Ihrem Wesen nach verlangt sie eine gedrungene, doch bewegte Ausdrucksform. Sie bevorzugt also vor allem das Zeitwort in der „imperfektiven" Vergangenheitsform, dessen Leitung sie die Ding- und Eigenschaftswörter unterstellt, so daß die durch das Verbum erfaßte Bewegung darin auszuschwingen scheint. In den ruhigeren und Übergangsstrecken überwiegt der „dauernde" (durative) Gebrauch der Vergangenheitsform (der doch immer „Energien in Bereitschaft" zeigt), während in der höchsten Erregung auch wohl das erzählende Präsens einspringt[1]). Man beachte z. B. den Übergang aus ruhiger, doch karikierter Schilderung in die charakterisierte Bewegung bei W. Schäfer.

„Auch war der graue Onkel selber solch ein Mainzer Kerlchen mit seiner Glatze und der glühenden Nase, daß sie allmählich doch wieder ins Gelächter kamen und an den alten Schanzen der Gustavsburg vorbei übermütig in den breiten Rheinstrom einführen, wo ihr Trauerschiff, das in dem schmalen braunen Main stilvoll und würdig daher gekommen war, klein und überflüssig zwischen den vielen buntbewimpelten Schiffen und Booten schwamm." („Der verlorene Sarg.") — Noch deutlicher ist der Wechsel zwischen Schilderung und Bericht wie der Umschlag der Tonart zugleich mit der Stimmung in der entscheidenden Szene im „Schwarzversiegelten": „Und lachte auf und einige, die ihn kannten, wurden blaß, wie er den Säbel erst umschnallte und sich das Käppi fest in die Stirn aufdrückte und mit dem Säbelknauf hart auf das Tischblatt klopfte." Er war sehr bleich und das Gesicht in Riemen ausgefurcht und in den Augen Haß, und Frechheit um den Mund; und war noch jedes Wortes mächtig und tat den roten Reitern und dem Ratsherrn einen Spruch: „Sauft, tapfere Reiter, würdiger Ratsherr! s'ist Lumpenfreinacht für die Ehrbarkeit. Wir aber, die verlorenen Söhne der Welt, trinken den Schwarzversiegelten jeden Tag. Euch speie ich in den Wein zum Lumpenfest."

Prachtvoll greifen die knappen Sätzchen mit ihren fast unheimlich wirkenden „und" ineinander und bauen die bedrohliche

[1]) Die mündlich überlieferte (vorliterarische) Anekdote bevorzugt durchaus das „Mimische Präsens", das wir bei der Wiedergabe dramatischer Vorgänge gebrauchen. („Stell' dir vor, da kommt" usw.)

Digitized by Google

Situation vor uns auf, die sich dann in der sprunghaften Ansprache mit heftigen Umschlägen entlädt. Man sieht auch, wie leicht die epische Sprache der Anekdote ins Mimische umschlägt, sobald sie sich in realistischer Darstellung ergeht. Um so wirksamer leuchten dann aus knappen Andeutungen oder aus der atemlosen oder verhaltenen Erzählung die menschlichen Hintergründe oder die schicksalsmäßigen Beziehungen des Vorgangs auf.

Unter den Geschichten der „Decamerone" von Boccaccio sind sehr viele, die wir von unserem Standpunkt aus als „Anekdoten" ansprechen müssen, weil sie sich auf die merkwürdige Steigerung menschlicher Einzelzüge in besonderen Situationen beschränken, statt das ganze Herz unter der Gewalt einer Leidenschaft aufflammen zu lassen und dem Leben damit von innen her eine entscheidende Wendung zu geben. Boccaccio ist ein Meister in beiden Formen. Die Geschichte von den beiden „hochherzigen" (d. h. überspannt-) freigebigen Edlen Mithridanes und Nathan (X, 3) ist eine sentimentale Übertrumpfungsgeschichte. Anekdotisch überspitzt ist es, daß der eine von ihnen den anderen, der ihm im Wohltun überlegen ist, umbringen will und der andere sich freiwillig als Opfer darbietet, womit er den Nebenbuhler beschämt und innerlich von seiner Unübertrefflichkeit überzeugt. Die sehr konstruierte Geschichte wird dadurch nicht nur erträglich, sondern künstlerisch hochwertig, daß die Darstellung, besonders in den Reden und Gesprächen, sowohl die unüberlegte Raschheit des einen wie die ruhige Abgeklärtheit des anderen, die Scham des Überwundenen und die echte Großmut des Siegers unübertrefflich zum Ausdruck bringt und damit die Geschichte aus dem Reiche des Schwankes in das der echten Anekdote erhebt. (In dem stofflich verwandten „Großinquisitor" von Dostojewski wird die Form durch das tendenziöse Übermaß der Rede gefährdet.) Boccaccios Darstellung ist hier eben so „flüchtig" wie in der ganz auf einen drolligen Einfall gestellten Erzählung von der Frau, die ihren Beichtiger als Liebesboten an den Mann ihrer Wahl benutzt (III, 3). Da erfreuen wir uns an dem Wechsel zwischen schlau-berechneter, dumm-begütigender oder -strafender und belustigt aufhorchender Rede, die doch nirgends in besondere Tiefen der Seele dringt, aber durch ihr keckes Spiel auf einer Ebene uns von der Wahrheit des ganz Absonderlichen überzeugt.

Dieser Gegensatz zwischen dem fast unmöglichen Thema und der überzeugenden Eindringlichkeit des Vortrags macht den wesentlichsten Reiz der künstlerischen Anekdote aus. Er spiegelt den inneren Widerspruch aller Abenteuergeschichten, den zwischen einem unerhörten, punktweisen Grundmotiv und einer möglichst allmählich spannenden oder auf einen mehr konventionellen Stimmungston gestellten Linie. Die uralte Formel „so was gibt's — mitten im Leben" erscheint hier nur in einer überraschenden Steigerung. Wo die Beziehung zu den bekannten, doch an sich irgendwie fesselnden Lebensformen fehlt, da bleiben wir stehen bei

Digitized by Google

dem Sonderbaren, Gräßlichen und Lächerlichen, das bloß unsere Neugier spannt oder unserer Überlegenheit schmeichelt. Dann haben wir es mit irgendeiner Nebenform der Anekdote zu tun, z. B. mit der mimischen Erzählung, die nicht mehr in einer anderen, sondern allenfalls in einer verzerrten und übertriebenen Welt spielt. Den Figuren ist ein satirisches: „So sind sie wirklich" auf die Stirn gebrannt, während in der Anekdote die große Verwunderung herrscht: „Das kann also aus dem Menschen werden!" Den Helden der dichterischen Anekdote fühlen wir uns immer noch in irgendeinem Zuge verwandt, wenn sie auch an die Karikatur streifen, während die mimischen Gestalten als echte Karikaturen schon durch einen unüberschreitbaren Abgrund von uns geschieden sind.

Ähnliches gilt von dem Schwank, der mit der Anekdote auf das „Beispiel" und auf die Fazetie der Humanisten zurückgeht und an sich der künstlerischen Formgebung, wenn auch nicht der letzten dichterischen Durchbildung fähig ist, ganz wie die mimische Erzählung. Die „Fazetie" ist keine Erzählung im eigentlichen Sinne; immerhin wird sie „erzählt", wie wir heute noch einen „Witz erzählen", d. h. eine witzige Äußerung in einen verkürzten Begebnisrahmen einspannen, weil Situation und Figuren die treffsichere Wirkung verbürgen. Und um „*facete dicta*", die bei bestimmten Gelegenheiten, unter bestimmten Menschenklassen (Berufsständen usw.) vorfielen, handelt es sich in den kleinen Kunstwerken, die in Italien Poggio Bracciolini, in Deutschland zuerst Heinrich Bebel mit Meisterschaft gepflegt hat. Im ganzen sind sie doch mehr Spiele des Witzes, wie sie auch schon unter den mittelalterlichen „*Joca monachorum*" vorkamen, nun aber von geistreichen, erfinderischen Menschen geübt wurden, die der Sprache (vor allem der lateinischen) völlig mächtig und mit dem Doppelsinn der Worte und der Wendungen vertraut waren. Auch hier kann es beim bloßen Wortspiel, beim komischen Mißverständnis usw. bleiben, aber die eigentliche („dichterische") Kunstübung setzt erst da ein, wo der Doppelsinn einen tieferen Hintersinn offenbart, der sich anders kaum ausdrücken ließe. Damit aber stehen wir dem Rätsel näher als der Erzählung[1]).

[1]) Vgl. R. Petsch, Das deutsche Volksrätsel, Straßburg 1916, bes. S. 23ff. Als Beispiel von volkstümlicher Art vgl. „Das Hirtenbüblein" in den „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm, Nr. 152. Bolte



Digitized by Google

Die Epik kommt besser zu ihrem Rechte in der schwankhaften Erzählung von einem *facete factum*. Man muß hier wieder die beiden Formen des Spaßes und des Schwankes im engeren Sinne unterscheiden. Im ersteren Falle ist eine kaum merkliche Spannung vorhanden; sie wird gern durch eine bestimmte Sprachform hervorgerufen und durch eine sprachliche Wendung überraschend gelöst. Der eigentliche Schwank hat zum Hauptgegenstand die Übertrumpfung eines anscheinend überlegenen Gegners durch die Schlauheit und Tüchtigkeit, auch wohl durch die Rücksichtslosigkeit des Helden. Hier werden wir mit den Nebenfiguren der Erzählung gemeinsam gespannt und freuen uns der Lösung um so mehr, je überraschender sie kommt. Da der „Konflikt" nicht wirklich ernst genommen wird, läßt der Schwank auch tiefere Hintergründe nicht durchblicken oder setzt sie doch nicht in „Bewegung". Höhere menschliche Töne werden allenfalls angeschlagen, wo die Weisheit morgenländischer Richter gepriesen wird, wie z. B. in der Bibel bei Salomos Urteil oder in Hebels Erzählung „Der kluge Richter". Tiefere Lebensweisheit atmet der „Kannitverstan" des „Rheinischen Hausfreundes", der den Übergang zu einer echten, wenn auch anspruchslosen Weisheit bezeichnet. Rein schwankhaft dagegen wollen seine lustigen Gaunergeschichten (vom Zundelfrieder) sein, die uns an sich wie schwache Nachbildungen des Märchens vom „Meisterdieb" anmuten. Hebels literarische Sprachkunst bewährt sich aber auch in dieser Form in dem Festhalten einer fast mimisch durchgebildeten volkstümlichen Erzählweise, die für den „Hausfreund" bezeichnend ist und jeweils unter einer beherrschenden Stimmung abgewandelt wird.

Wo es gelingt, diese Stimmung von dem einzelnen Fall gleichsam abzulösen und den Zuhörer in eine unterpersönliche und untergeistige Atmosphäre einzuführen, die sich von dem erzählten Vorgange aus über die ganze Welt ausbreitet und ihre Hintergründe ahnen läßt, da kann schon die einfache Mord- und Gespenstergeschichte auf volkstümlicher Grundlage als magisch-dämonische Anekdote[1]) dichterische Wirkung üben. Kaum irgendwo sonst im

---

und Polívka Bd. 3, S. 215 weisen die literarischen Bearbeitungen nach, unter denen wir den „Pfaffen Âmîs" von dem Stricker, das Volksbuch vom Eulenspiegel (Kap. 28) und Bürgers Ballade, „Der Kaiser und der Abt" hervorheben.

[1]) Zur novellistischen Geistergeschichte vgl. unten S. 255f. Material für beide Formen u. a. bei Benno Diederich, „Von Gespenstergeschich-

Digitized by Google

Reiche der Erzählung freilich grenzen flache Handwerkerlichkeit, kaltes Virtuosentum und schöpferische Genialität so eng aneinander. Gewiß gelingt es einem Dichter wie N. Gogol, uns durch die freie Behandlung hergebrachter Motive (z. B. in „Wij, Der Geisterfürst") das Blut erstarren zu machen; aber nur wenigen ist es, wie z. B. E. T. A. Hoffmann gegeben, die dämonische Wirkung zu Sinnbildern tieferer Wirkungen zu machen. Die Vertiefung des Stoffes führt bei Hoffmann leicht aus dem anekdotischen Bereiche in das novellistische hinüber. Am ehesten ist die ursprünglichere, anekdotische Form in seinen „Märchen" festgehalten, z. B. im „Goldenen Topf", wo die tieferen seelischen Erregungen mehr am Rande der wunderbaren Erlebnisse mitschwingen. Im allgemeinen wirken Hoffmanns Erzählungen um so anekdotisch-abenteuerlicher, je unbestimmter und damit grausiger die magischen Motive behandelt sind. Die Motive des Doppelgängertums, der Wesensspaltung[1]) und des Wahnsinns lassen natürlich keine seelische Entwicklung aufkommen, wie die Novelle sie braucht. Dennoch gelingt es Hoffmann durchweg, an geheimnisvolle Gründe unseres Innern zu rühren und das mit dämonischer Lebhaftigkeit vor uns hinzustellen, was als schauervolle Ahnung unsere Brust durchzieht, ohne daß wir es uns recht einzugestehen wagten. Damit wird Hoffmann doch zum selbständigen und unvergleichlichen Künder menschlicher Erlebnisweisen; so ist seinen anekdotischen Gespenstergeschichten eine gewisse Ewigkeit der Wirkung beschieden, die man den grausigen Märchen L. Tiecks mit ihrer oft kindlichen Dämonie wahrlich nicht zusprechen kann.

Sprachlich bedient sich die dämonische Geschichte gern des Gegensatzes zwischen einem möglichst „flachen", trockenen Berichte und einem Geraune, mit dem das Seltsame eingeführt wird: verhaltene Töne, kurze Sätze mit kräftig unterstrichenen „Schlüsselnoten", erstarrende Nomina und Zeitwörter von unheimlicher Bewegtheit greifen bedeutsam ineinander. Demgegenüber bevorzugt der Schwank spielende Formen leichter, gemeinverständlicher Art, die doch dank ihrer Allgemeinheit oft einen Hintersinn anzudeuten scheinen. Darum geht die Darstellung

ten" (1903). Vgl. meine Anzeige des Buches im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen" Bd. 112, S. 187f.

[1]) Vgl. H. Cohn, Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E. T. A. Hoffmann, Heidelberger Dissert. 1933.



Digitized by Google

gern in eine gefällige Versform über, die oft allein für den dichterischen Reiz aufkommen muß. Wir brauchen hier nur auf Fritz Reuters „Läuschen und Riemels"[1] zu verweisen, denen unzählige Sammlungen ähnlicher Art nachgefolgt sind. Ganz wenige Nummern des mecklenburgischen Dichters haben sich wirklich im Volksbewußtsein festgesetzt und eine Bedeutung erlangt wie die besten Schwänke des Hans Sachs, z. B. vom Schlaraffenland oder von St. Peter und den Landsknechten im Himmel. Denn Reuter wendet sich an einen engeren Kreis, den er mit seiner Schilderung [illegible] erst um sich aufbaut. Hans Sachs steht doch mitten in der Volkheit seiner Zeit und darf noch heute auf unmittelbares Verständnis bei allen deutschen Lesern und Hörern rechnen.

Zum parodistischen Stil muß die Anekdote greifen, wo sie die ernst gemeinten Werke anderer Erzählformen (oder = Vorformen) in das humoristische Spiel hereinzieht. So hat z. B. G. Keller die altchristliche Heiligengeschichte in seinen „Sieben Legenden" behandelt. Seine meisterhafte Umdeutung der alten Stoffe löst freilich deren tiefsten Gehalt auf und setzt an die Stelle des Glaubens ein verständnisvolles Lächeln für menschliche Verschrobenheiten. Nur ein G. Keller durfte dergleichen wagen, ohne uns zu verletzen. Das kommt daher, daß er die Verneinung und die Verspottung mit einer eigentümlichen, dichterisch-schöpferischen Bejahung vereint. „Keller", sagt einer seiner verständnisvollsten Kritiker[2], „hat diese Legendenwelt ernst genommen als Sinnbild einer [illegible] neuen und sinnlichen Weltfreude, während er sie ironisierte als naive Legendenweisheit." Aber die eigene Heiterkeit dieser Gestalten ringt sich nicht gerade aus den innersten Tiefen des Menschen empor; sie ist auch wenig persönlich gefärbt. Auch ihre stark typische Haltung läßt diese Geschichten im Reich der Anekdote [illegible]. Die Legende in ernster Form, z. B. E. v. Wildenbruchs [illegible], eignet sich eher zur novellistischen Behandlung. Denn die ernsten, hintergründigen Beziehungen sollen da hier nicht erst [illegible], sondern von vornherein den Inhalt und den Vortrag der Geschichte bestimmen. Damit aber schwindet jener überraschende Zug, der nun einmal der Anekdote eigen ist.

---

[1] [illegible]

[2] [illegible]

## § 2. DIE NOVELLE[1])

Der Novelle kommt gerade wegen ihrer Mittelstellung zwischen Kurz- und Langerzählung eine besondere dichterische Bedeutung zu. Sie erfaßt Vorgänge, die an sich von merklicher Gedrungenheit und Einmaligkeit sind und sich aus dem Gesamtgeschehen reinlich ablösen lassen, die sich aber leicht über längere Zeiträume ausdehnen und erst unter mannigfachen Hemmungen und Rückläufen ihr wahres Gesicht enthüllen. Solche Vorgänge haben dem antiken Menschen die Launen und Tücken des Schicksals besonders eindringlich gezeigt; das Mittelalter hat sie im ganzen übersehen oder nicht rein gestaltet, obwohl der „Arme Heinrich" des Hartmann von Aue einen sehr bemerkenswerten Ansatz zur Versnovelle bedeutet; die neuere Zeit seit der Renaissance hat das „Wunder", das auch bei dem alten schwäbischen Erzähler noch im Vordergrunde stand, mehr und mehr zurückgedrängt und dafür die Wirren der Herzen in einzelnen abgeschlossenen und zeitlich mindestens scharf begrenzten Vorgängen dargestellt. Wie schon in den altgriechischen Erzählungen[2]), so spielt noch bei Boccaccio und Cervantes, den „Erfindern" der großen europäischen Novelle, die Liebesgeschichte durchaus die Hauptrolle, aber die Griechen zeigten mehr, was mit den Liebenden geschieht, die Neueren dagegen, was in ihnen vorgeht und wie sie höchst eigenartig, vieltönig und lebendig auf die Angriffe des Schicksals antworten.

Die Novelle ist also notwendig linear-ausgedehnter als die Anekdote. Denn sie läßt nicht einen irrationalen Seins- oder Seelenhintergrund plötzlich aufleuchten und in geheimnisvoller Weise sich auswirken; sie legt mehr Klarheit in die Zusammenhänge und bringt die einzelnen Teilvorgänge durch sorgfältige Entwicklung unserem Verständnis so nahe, als möglich ist. Freilich waltet auch hier immer ein Seltsames, ein Unbegreifliches, ein Widerspruch zwischen Ursache und Wirkung. Aber das Überraschende ist selten „dämonisch"; es ruht nicht in der Weltsubstanz, sondern in der ungewöhnlichen Steigerung an sich vertrauter oder doch noch verständlicher Vorgänge, die sehr tief in unserem Wesen verwurzelt sind. Auch diese Steigerung braucht

[1]) Vgl. A. Hirsch, Der Gattungsbegriff „Novelle", in d. „Germanischen Studien" Bd. 64 (1928); dazu „Pädagog. Warte" Bd. 36, S. 577 ff. und v. Grolman, Reallexikon d. deutschen Literaturgesch. Bd. 2, S. 510ff.

[2]) Z. B. in den (verlorenen) „Milesischen Geschichten" des Aristeides.

Digitized by Google

nichts vom eigentlichen Wunder an sich zu haben, so wenig wie die katastrophale Wirkung einer Naturkraft. Wir sollen vielmehr zu der ungeheuren Entwicklung, welche die seelische Handlung des Helden nimmt, grundsätzlich ja sagen: Das liegt als Möglichkeit in uns allen. Die menschliche Wahrheit, die Mächtigkeit und Folgerichtigkeit des inneren Vorgangs ist das Überraschende; die starke Wirkung, die er bei seinem Träger und auf dessen Umgebung (im wahren Sinne des Wortes) „auslöst", überträgt sich auf uns selbst, so daß wir nicht nur erregt, sondern tief erschüttert werden.

Diese innere Unendlichkeit der Darstellung unterscheidet die „Novelle" in unserem Sinne von dem, was wir als „Anekdote" ansprachen. Sie verlangt als Gegengewicht eine deutliche Begrenzung des Vorgangs mit seiner eigenen Farbe. Dazu dient eine mattere Beleuchtung der Grundlinie und eine scharfe Profilierung der Höhepunkte, deren Beziehung und Abstufung gleichsam eine Linie oberhalb der tatsächlichen Verkettung der Begebnisse darstellt. So wenig wie die Anekdote verträgt die Novelle eine lückenlose Vollständigkeit, gleichmäßige Entwicklung und allmähliche, deutlich übersehbare Steigerung der Eindrücke. Die echte Novelle verlangt raschen Einsatz, eine sprungweise, doch hinreißende und überzeugende innere Entwicklung und einen knappen, vielsagenden Abschluß, alles im Gegensatz zu den eigentlichen Langformen. In dem Mittelstück können sich verborgene Tiefen des Charakters öffnen (z. B. in Kleists „Findling"); da können sich starke seelische Erregungen, z. B. der Geschlechtsliebe oder des gekränkten Gerechtigkeitsgefühls mit einer Dämonie entfalten, die sie uns kaum wiedererkennen läßt (z. B. in Paul Heyses „L'Arrabiata" oder in Kleists „Michael Kohlhaas"). Das geschieht dann zumeist im Kampf mit einer gewaltigen, kraftvollen, zäh ausdauernden oder teuflisch aufreizenden Gegenmacht, wobei der geringfügige Anlaß zu der überwältigenden Wirkung oft in einem fühlbaren Mißverhältnis steht. Natürlich können die Gegenwirkungen auch von innen herkommen; eine überwallende Leidenschaft kann mit dauernden sittlich-religiösen Hemmungen oder mit gegnerischen Neigungen kämpfen; das Ringen zwischen der Liebe und der Abneigung gegen den gleichen Mann (z. B. bei Kleists „Marquise von O . . .") kann wahrhaft dramatische Spannungen hervorrufen.

Überhaupt steht die Novelle dem Drama so nahe, wie die Anekdote dem Mimus. Alles ist hier auf Eile, auf rasches Fortschreiten von Punkt zu Punkt, auf Freskotechnik eingestellt, die ja eine

Digitized by Google

bohrend in die Tiefe dringende Darstellung nicht ausschließt. Unter allen epischen Dichtern ist der Novellist am meisten zum „Szenenseher" berufen. Wenn er (kraft seiner Veranlagung) als „Linienseher" an seinen Gegenstand herantritt[1]), so wird er die durchgehende Linie der Steigerung vielleicht stärker unterstreichen und daran die innere Gebundenheit und die schicksalsmäßige Zwangsläufigkeit betonen, die bei der anderen Erzählweise (z. B. bei H. v. Kleist) mehr im Hintergrunde oder am Rande sichtbar wird. Dort die Unentrinnbarkeit, hier die Übergewalt des Schicksals! Aber auch der Linienseher muß den Zusammenhang so darstellen, als ob er ihn dauernd in punktweise Kraftwirkungen auflöste und neu daraus zusammensetzte. Sonst entsteht eine „matte" Darstellung, wie nicht selten in den Kurzgeschichten von Ad. Stifter. Die Gefahr des „Szenensehens" ist die abrupte, nur stimmungsmäßig gebundene Folge einzelner Situationen. Wir begnügen uns immerhin mit „leichten Verzahnungen", wenn sie nur den schicksalsmäßigen Eindruck „sinnvoller Zufälle" oder höherer Fügungen erwecken, wenn die Szenen untereinander eine spannende „Folge" ausmachen und sich von den nicht-szenischen Teilen des Berichts auch durch ihren inneren Gehalt abheben (wie z. B. in den „Tales of Mystery" von E. A. Poe, der die Hauptereignisse gern in diesem Sinne kommentiert).

Ernst und streng entwickelt, fest ineinandergekeilt, so daß „kein Stein im Gestemm wankt", erscheinen die Novellen Heinrichs v. Kleist, vor allem im „Michael Kohlhaas", einem Meisterwerke strengster deutscher Formkunst. Hier wird der (an sich mit kühler Sachlichkeit und fast mit Ironie behandelte, linear dargestellte) Rechtsstreit, die „pragmatische Handlung", zum Anlaß einer Folge stärkster menschlicher, sozialer und selbst geschichtlicher Reibungen und Auseinandersetzungen; der „reale Nexus" wird zum Träger und Vermittler bedeutender Tiefenwirkungen. Schicksal quillt von innen auf und greift von außen ein, so daß die Darstellung dicht an die Grenzen des Romans streift, ohne doch den Entwicklungsraum des einzigen Hauptmotivs je zu überschreiten. Der Anfang ist sehr deutlich und genau bestimmt, das Ende entspricht der ungeheuren Bewegtheit des weiteren Verlaufs; es wirkt überraschend und dennoch haarscharf überzeugend, wie es der episch erregte Mensch verlangt. Zu jenem Anfang und diesem

[1]) Über Linien- und Szenenseher vgl. unsere „Festausgabe" von Goethes Werken, Bd. 6, S. 18f.

Digitized by Google

schnittene Silhouette bewundert und die Forderung aufstellt, daß jede Novelle einen solchen „Falken" haben müßte, sondern in dem tieferen Sinne eines vielsagenden Symbols, worauf vor allem H. Pongs hingewiesen hat[1]). Der Falke und jedes Motiv seiner Art vertritt nicht nur ein äußeres Geschehen, an dem die dunkeln Schicksalsfragen zur raschen Entscheidung kommen; was hier vorgeht, ist aber ein Sinnbild für die tieferen seelischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten hüben und drüben, so daß eine scheinbar fatalistische Geschichte damit ihre seelische Abrundung und Vollendung erhält.

Wir haben also zwei Hauptarten der Novelle kennen gelernt: eine solche von mehr schicksalsmäßiger, abenteuerlicher Art, die dann mit einem besonders scharf geschnittenen, ergiebigen und bedeutsamen Motiv ins Seelische hinübergreift und den idealen Menschen in uns durch ihre strenge Form befriedigt. Die andere Art kann auf solche feste Fügung eher verzichten, weil sie durch die innere Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung dafür entschädigt und den idealen Menschen in uns dauernd in Spannung erhält; aber gerade sie bedarf des überraschenden Wendepunktes, der im Hintergrunde unverbrüchliche Zusammenhänge aufleuchten läßt, wenn im Vordergrunde alles zu zerbrechen scheint.

Was die sprachliche Form der Novelle angeht, so fällt es auf, daß auch sie das Versgewand des Mittelalters neuerdings so gut wie ganz hat fallen lassen. Eine Erzählung von Chaucer, aber auch unseren „Armen Heinrich" von Hartmann oder den „Meier Helmbrecht" von Werner dem Gärtner (der eher einen kleinen Roman darstellt) können wir uns durchaus nur in ihren Reimpaaren, eine Novelle von Boccaccio oder von Cervantes nur in ihrer Prosa denken. Das liegt zunächst an der Entwicklung der Formen selbst. Für das hohe Mittelalter war die freie Reimpaarfolge mit ihrer proteischen Wandelbarkeit die poetische Rede überhaupt. Nicht zu weit und doch merklich von der Alltagsrede entfernt, bot sie sich überall da an, wo dem wirklichen Leben sein

[1]) Vgl. P. Heyses Einleitung zum 1. Bande des „Deutschen Novellenschatzes", S. XIXff.; zur Kritik: W. Schäfer „Wie entstanden meine Anekdoten" (1910), S. 219 (wonach „die Novelle immer dann den Falken als Surrogat eines Symbols nötig hat, wenn sie selber nicht dazu gesteigert werden kann"); ferner H. Franck, „Deutsche Erzählkunst", S. 46ff. und H. Pongs „Über die Novelle", Zs. f. deutsche Bildung, Bd. 5, S. 175ff.

Digitized by Google

mit neuen Augen ansehen. Was da so überraschend in die Geschichte „hereinplatzt", enthüllt sich hinterher als das eigentlich Wahre, so daß wir nun die frühere Entwicklung mit dem Dichter ironisch betrachten.

In Werner Bergengruens „Feuerprobe"[1]) haben wir zwei derartige Wendepunkte. Ein altertümliches Motiv ist hier im ästhetisch-psychologischen Sinne behandelt. Die schöne Ratsherrenfrau, die ihren Gatten betrogen hat, besteht dennoch die Feuerprobe — gegen unsere Erwartung, doch unter unserer freudigen Zustimmung! — weil sie die Sünde inzwischen innerlich überwunden hat. Als sie doch dem Verführer seelisch verfällt, tötet sie die Berührung des kalten Eisens. Das „Wunder" wirkt hier als Symbol der Wandlung, die sich inzwischen vollzogen hat und alles weitere bestimmt. Ohne diesen „romantischen" Zug würde uns die „quantitative" Größe der inneren Wandlung und ihre Bedeutung nicht aufgehen.

Wo aber die „Wende" mehr von qualitativer Art ist und wir vielleicht von einem Gebiet der Wirklichkeit zum andern geführt werden, da ist es gut, wenn an einem Zentralmotiv das Zusammenstoßen zweier ursächlicher Reihen dargetan wird. Dieses Kunstmittel hat man vor allem an einer meisterhaften Erzählung des Boccaccio (Decameron V, 9) beobachtet, deren Inhalt der Dichter selbst mit diesen Worten umschreibt:

„Federigo liebt, ohne geliebt zu werden, und verschwendet in ritterlichem Aufwande sein ganzes Vermögen, so daß ihm nur noch ein Falke bleibt; den setzt er, da er sonst nichts hat, seiner Dame, die zu ihm gekommen ist, als Speise vor; als sie das erfährt, ändert sie ihren Sinn, nimmt ihn zum Gatten und macht ihn zum Herren ihres Reichtums."

Hier ist der „Wendepunkt" zunächst mehr äußerlich. Er kommt auch nicht ganz unerwartet, denn wir sind eigentlich von Anfang an davon überzeugt, daß der Ritter die Liebe seiner Dame erringen wird, nur das „Wie" erregt unsere Spannung. Boccaccio hat ein immerhin wichtiges Nebenmotiv sentimentaler Art in der Überschrift verschwiegen: Das Söhnchen der Dame war bisher der Gespiele des Ritters und seines Falken; in schwerer Krankheit verlangt das Kind nach dem Vogel; die Mutter überwindet ihre Abneigung und geht zu dem abgewiesenen Liebhaber und bittet ihn um das Tier, das er inzwischen hat schlachten lassen, um sie zu bewirten. So wird an dem Falken die Überwindung der Dame und der Opferwille des Ritters deutlich, der für sie sein Letztes hingab. Das an sich eher komische Motiv gewinnt hier eine hohe Bedeutung: aber nicht nur in dem Sinne von Paul Heyse, der hier die scharf ge-

[1]) Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7214. Vgl. oben S. 226.

Digitized by Google

einige absonderliche Züge abgewinnt, zu dem Menschlich-Bedeutenden über, zu jenen Tiefen des seelischen Lebens, die vom Staube des Alltags meist überdeckt werden. (Ein Meisterstück solcher Einführung bietet wieder Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe".) Leichter hat es natürlich ein Erzähler, der mit ein paar sachlichen Andeutungen bereits den „fremden" Boden freilegt, auf dem sich Wunderbares abspielen soll. Aber auch wo er schicksalsträchtige Verwicklungen unmittelbar beschreibt, wird er durch die Sprache darauf hinweisen müssen, daß es ihm vor allem um ihre seelischen Auswirkungen zu tun ist, die wieder eigenen Gesetzen folgen.

Der Novellenerzähler bewegt sich also zumeist in einer doppelten Atmosphäre. Der „Dunstkreis" des gegenständlichen Vorgangs steht mit demjenigen der Erzählhandlung selbst in feinen, doch wirksamen Beziehungen. Auch der Vortrag (im Er-Stil) will sich als ein Poetisch-Lebendiges auf seine Weise entfalten. Was da nur leise anklingt, kann durch Wiederholung und Ausspinnung als eigene Melodie recht vernehmlich werden. Daher die Neigung, Novellen in einen Kranz zu binden, wo die eine Blume der andern von ihrem Dufte und von ihrer Farbe leiht und wo die Wirkungen einander steigern. Diese Werte macht sich der Erzähler zunutze, indem er den Vortragenden am Rande mit in seine Geschichte einbezieht. Gerade in der Novelle kann der Kern vom Erzählrahmen her, vom Äußeren wie vom Innern her mannigfach erleuchtet werden. So meisterlich durchgeformte und aufeinander abgestimmte Geschichten wie die des Boccaccio sind wohl niemals „wirklich erzählt" worden, auch nicht von den öffentlichen Geschichtenerzählern des Südens mit ihrem mehr mechanischen Vortrag[1]). Die Erzähler in der Novelle, vor allem auch in den großen Rahmengebilden der Weltliteratur sind eben selbst dichterische Gebilde, sind Spiegelungen des irgendwie eingestimmten Ich in dem gegenständlichen Zauberkreise der Novelle. Auch das „Reihumerzählen" setzt den epischen Menschen als Glied einer größeren oder kleineren Gemeinschaft, als Nachbarn, als Liebenden oder als „serapiontischen" Freund und Genossen voraus. Die Atmosphäre, die hier sich bildet, begründet und steigert die geheime Verständigung mit dem Zuhörer und Leser, ohne die keine Novelle bestehen kann. So pendelt der Novellenstil immer zwischen einem „Ich" und einem „Wir" und zugleich zwischen einem Zeigen und einem

[1]) Vgl. die Einleitung zu Franz v. Gaudys „Venetianischen Novellen".

Digitized by Google

Verhüllen; das gibt der epischen Wechselwirkung von Vertrautheit und Entfernung den eigentümlichen Zauber, den Reiz des „Intimen", den die Novelle vor den Schwesterarten voraushat.

## Anhang

### SPROSSFORMEN DER NOVELLE

#### a) Die „Geschichte"

Von den vordichterischen Erzählformen führen verschiedene Wege wie zur Anekdote, so auch zur eigentlichen Novellenform. Viele Erzähler haben sich unterwegs niedergelassen und „Zwischenformen" ausgebildet, deren einige noch kurz zu kennzeichnen sind. Der äußerlichste Weg (der bei einem lesehungrigen „Publikum" am ehesten auf Erfolg rechnen darf) ist die flächenhafte „Aufschwellung" durch breite Ausmalung der Hauptmotive, durch ihre wahllose Häufung und ihre oft formelhafte Verbindung mit gegensätzlichen Zügen von starken Sinnes- und Stimmungsreizen stofflicher Art. Von dieser Art ist eine große Zahl der sog. Räuber- und Gespenster-, von Reise-, Jagd- oder Liebes-„geschichten"[1]). Ihre Wirkung bleibt meist im Pathologischen stecken. In das Reich der Dichtung können Erzählungen dieses Inhalts erst dann eingehen, wenn die Handlung auf menschliche Seelenregungen bezogen wird, die wir als poetisch neu, wahr und werthaltig bejahen müssen, womit denn freilich die gegenständlichen Reize des Wilden, des Prickelnden und des Schmelzenden in den Hintergrund gedrängt werden.

Von eigenem Reize ist es aber, wenn die hintergründig-seltsamen Motive mit dem Doppelsinn des Lebens überhaupt in Ver-

[1]) Die Grenzen verschweben leicht, wie auch zwischen Lang-Geschichte und Trivial-Roman: dort wiegt die Häufung vor, hier herrscht eher die lange Spannung auf den Ausgang, der dann oft „wie aus der Pistole geschossen" kommt. Es genügt, auf einige „Autoren" hinzuweisen, an deren Werken sich die Züge dieses Verfahrens studieren lassen: Chr. A. Vulpius (1762 bis 1827): Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann, 1797; vgl. K. Müller-Fraureuth, Die Ritter- und Räuberromane 1894; ferner Aug. Lafontaine (d. h. G. Freier, 1758—1831): „Agathe oder das Grabgewölbe", 1817 u. v. a.; Heinrich Clauren (d. h. K. G. Heun, 1771—1854): „Mimili" 1816 (Novellenform! s. oben S. 216). Vgl. H. Liebing, Die Erzählungen C'l. als Ausdruck der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung der beginnenden Biedermeierzeit. Hallesche Dissert. 1931. Aus der Gegenwart: H. Courths-Mahler (geb. 1867).

Digitized by Google

bindung gesetzt werden. Bei E. T. A. Hoffmann geht die Gespenstergeschichte in die Gespensternovelle über[1]). Aber auch in den dichterischen Geistergeschichten springen die Hauptmotive oft so weit aus dem Bereiche des „Menschenmöglichen "hinaus, daß ihr ethischer Kern erst wieder durch einen eigentümlichen Einschmelzungsprozeß vereinigt werden muß. Auch das Menschliche muß dann einen Stich ins Dämonische erhalten, die Grenze gegen das Sensationelle ist messerscharf! Hoffmann hilft sich auf künstlerische Weise, indem er seine Figuren vom Kern bis zum Rande hin abstuft und uns nach und nach aus der einen Welt in die andere führt, ohne die höhere Alleinheit aus dem Auge zu lassen. An einer Erzählung wie dem „Sandmann" ist dieses Verfahren vorzüglich zu studieren.

Der hohe Wert der „Tiergeschichten" von Svend Fleuron besteht darin, daß der unaustilgbare Zug der „Vermenschlichung" des Tierlebens unversehens Bereiche unserer Seele aufreißt, die unsere Verwandtschaft mit dem Tiere beleuchten und zugleich menschliche Werte zeigen, über die man sonst gern hinwegsieht. Auch die Kriminalgeschichte ist sehr wohl dichterischer Vertiefung fähig und kann dann, wie die „Judenbuche" der Droste zeigt, in eine Novelle kriminalistischen Inhalts übergehen. Die gewöhnliche Geschichte dieser Art dient freilich der Befriedigung der primitiven Menschlichkeit in uns mit unnatürlichen Mitteln. „Wir wollen daheim bleiben, während wir uns in Abenteuer stürzen, wir wollen in unserer Umgebung nichts verändert sehen. Unsere Abenteuer sollen sich unter Menschen abspielen, an die wir gewöhnt sind"[2]). Die echte Kriminalerzählung zeigt, wie stark das Verbrecherische nicht nur in einem dunklen Untergrund unserer Seele west, um sich gleichsam bei Nacht zu entfalten, sondern wie es mit dem Edlen, Hochstrebenden unheilvoll verschmolzen ist. Auf diese Weise hat der junge Schiller, noch ohne völlige „Ablösung" im dichterischen Sinne, die Geschichte des „Verbrechers aus verlorener Ehre" dargestellt. Er wollte zeigen, wie das Unheimliche in einem „Menschen wie wir" zum Ausbruch kommt und zum Ungeheuerlichen emporwächst: ein Ereignis, dessen menschlichen Gehalt der Dichter freilich in der Einleitung „interpretieren" zu müssen glaubte. Aus seinem „Geisterseher" ist dann sogar ein

[1]) S. oben S. 243.

[2]) J. Boldt im „Kreis", 9. Jahrgang, S. 355ff.

Digitized by Google

Roman erwachsen. Viel stärker ist die Befreiung von den bloß stofflichen Wirkungen, ist auch die Gestaltung des allgemeinen Hintergrundes einer von ungeheuren Verbrechen erregten Zeit in E. T. A. Hoffmanns „Fräulein von Scudery", einer der bedeutendsten Kriminalnovellen unserer Dichtung, die weit über die bloße „Geschichte" hinauswächst. Wir sehen hier, worauf es ankommt: weniger Hererzählung und Erörterung, als selbständige Gestaltung. Wo beide miteinander vermischt sind, wie in Schillers Jugenderzählung, da haben wir es mit der „Geschichte" im engeren Sinne der Zwischenform zu tun.

Die Dorfgeschichte bewegt sich da, wo sie nicht einfach eine Novelle auf bäuerlichem Boden darstellt (wie z. B. bei L. Anzengruber), zwischen der empfindsamen Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies (im Sinne der alten Pastorale) und der Neigung zur erzieherischen Beeinflussung des Lesers; die erstere Art, die leicht ins Süßliche verfällt (vgl. B. Auerbach, „Barfüßele", noch peinlicher H. Clauren, „Mimili", vgl. oben S. 255). Von der anderen Seite her hat besonders J. Gotthelf den Weg zu echter Dichtung gefunden, z. T. unter Anlehnung an die anderen Typen der „Geschichte", z. B. an den grausigen, in der Meistererzählung; „Die schwarze Spinne". (Vgl. F. Altvater, Wesen und Formen der deutschen Dorfgeschichte im 19. Jahrhundert, Germanische Studien Bd. 88, 1930).

### b) Das Kunstmärchen.

Es ist kein Zufall, daß E. T. A. Hoffmann sich auch als Meister des romantischen Kunstmärchens ausgewiesen hat, dessen Verwandtschaft mit der Novelle besonders eng ist. Unsere neuere Märchendichtung dieser Art geht auf Goethe zurück[1]): vor allem auf sein Knabenmärchen vom „Neuen Paris" und auf seine vielberufene Geschichte von der grünen Schlange in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter". Sein Bemühen „das Unmögliche mit dem Gemeinen, das Unerhörte mit dem Gewöhnlichen zu vereinigen," entspricht haarscharf der aus Verlegenheit und Neugier gemischten Stellung des Kulturmenschen gegenüber dem schlichten Volksmärchen[2]). Die alte Form kann uns ja immer noch in dem Glauben bestärken, daß die Welt bei aller ihrer Verworrenheit schließlich doch einen tieferen Sinn hat, und daß ihre verborgene Sinnhaftigkeit sich vielleicht doch am reinsten und reichsten offenbart, wo es besonders toll und phantastisch hergeht. Das Kunstmärchen

[1]) Seine Äußerungen über das Märchen im „Goethehandbuch" von Zeitler Bd. 2, S. 492ff.

[2]) Über „Märchen-Moral" und Märchengestaltung s. oben, Kap. 1 § 2



Digitized by Google

macht vor der eigentlichen Epik halt, insofern es den idealen und den pragmatischen Zusammenhang stärker miteinander verflicht und den realen überspringt. Es ist ein Bekenntnis zum Sinn auf der Grundlage des Widersinnes, und die Wechselwirkung beider kann immerhin eine hohe dichterische Leistung begründen. Die verlockende „Schönheit" der Vorgänge, der in der neueren Märchendichtung (z. B. bei H. Stehr) alle Klang- und Bildwirkungen der Sprache dienstbar gemacht werden, verbirgt die „Torheit" oder Phantastik der Vorgänge und läßt sie (unter dem Zauber der Märchenstimmung) als das „Richtige" und „Wahre" erscheinen. In unserer Zeit, die von der fortdauernden technischen Veräußerlichung des Lebens sich allmählich bedroht fühlt, würde die Märchenerzählung noch viel stärker aufblühen, wenn nicht das Märchenbedürfnis der Zeitgenossen reichlich durch das Filmstück befriedigt würde[1]). Immerhin geht auch im gesprochenen Filmdrama das Beste verloren, was nur die episch-dichterisch behandelte Sprache hergeben kann: jener tiefere, gedankenvolle Hintergrund, der bei Goethe ebenso stark durchschimmert, wie etwa in E. T. A. Hoffmanns Märchen vom „Goldenen Topf".

Man muß den „Neuen Paris" als Knaben vor sich sehen, der sich ganz naiv in eine höhere Welt eindrängt und dort höchst dummdreist sich benimmt, bis er recht unsanft angelassen wird. Eine tiefe Trauer liegt ja darüber: Die Großen finden das Paradies nicht mehr, und die Kleinen wissen sich nicht darin zu benehmen. Nicht minder traurig ist der Gehalt von Goethes Melusinen-Märchen: das Liebliche, Niedliche, Zierliche und Zärtliche, wonach sich unser „großes" Menschentum sehnt, kann uns vielleicht zuteil werden, aber unser Herz wird darum nicht klein und niedlich und die Unangemessenheit zwischen den inneren und den äußeren Lebensformen macht das Dasein erst recht zur Qual. Am anderen Pol, auf der Seite des Unbegreiflichen, nur „ahndend" Erfaßten steht das Schlangenmärchen. Auch hier fühlen wir dunkle Sinnbezüge immer wieder durch, aber sie zerreißen uns gleichsam unter den Händen und sollen es tun. Die epische Darstellung kann darüber hingleiten, während die „verschwimmenden Bilder" mit ihren undeutlichen Sinnbezügen in G. Hauptmanns „Pippa" wegen der dramatischen Formung unbefriedigend wirken. Wir

[1]) Des näheren verweise ich auf meinen Aufsatz: „Film und Märchen" im Hamburger Fremdenblatt vom 1. Mai 1929.

Digitized by Google

können auch die verschiedenen „Sinnfetzen" des „Märchens" nicht zum übersichtlichen, durch seine Einheit befriedigenden Ganzen zusammenweben; alle Versuche einer einheitlichen Deutung[1]) sind fehlgeschlagen, aber wir fühlen uns dauernd berührt als Menschen, die da eingeklemmt sind zwischen Freiheit und Gebundenheit auf allen möglichen Ebenen des Lebens. Natürlichkeit, Bürgerlichkeit und überlegene Weisheit scheinen dauernd die Waffen miteinander zu kreuzen. Über die gewöhnliche Welt greifen Andeutungen von höheren Schichten hinaus, ohne daß wir deren feste Ordnungen wahrnehmen könnten. Das Leben bleibt ein hohes Spiel, eine große Aufgabe, an der alle Kräfte des Menschen beteiligt sind. Das ist vielleicht das Höchste, wozu die Kunstmärchendichtung sich aufzuschwingen vermag, aber hier gilt es auch *quitte ou double*. Schon bei den Romantikern ist das Märchen oft in Spielerei (wie z. B. bei Cl. Brentano) oder in kalte Allegoristerei (wie selbst bei Novalis) ausgeartet, und diese Gefahren liegen immer wieder auf seinem Wege.

### c) Die Fabel.

Eine eigentümliche Brückenstellung zwischen Anekdote und Novelle nimmt die dichterische Fabel ein, deren primitive „Vorformen" wir früher besprochen haben[2]). Was die Fabel mit der Anekdote gemein hat, ist die Heraushebung eines deutlich abgegrenzten einmaligen Geschehens, das entweder in kurzer Zeit sich abspielt oder, wenn es längere Zeiträume umfaßt, doch einen deutlich in sich zusammenhängenden, einheitlichen, spärlich und scharf gegliederten Vorgang darstellt, wie z. B. in dem „Prozeß" von Gellert. Ferner überwiegt hier das „Seltsame", was besonders in der Tierfabel, auch in derjenigen von Lafontaine hervortritt. Doch ist das „Wunder" hier nur eine Andeutung des „Hintersinnes". Da dient die tierische Einkleidung — die mit einer gewissen Selbstverständlichkeit behandelt wird — der geheimen Verständigung zwischen Dichter und Leser: beide nehmen eine Geschehnisgrundlage an, auf der sich der Inhalt mit seinen menschlich-typischen Werten in gesteigerter Kraft entfalten kann.

[1]) Vgl. ihre Zusammenstellung in der Ausgabe des „Märchens" von Th. Friedrich (in Reclams Universalbibliothek ,Nr. 6581—6583).

[2]) Oben Kap. 1, § 1, S. 18f., vgl. zum Folgenden auch meinen Aufsatz: Friedrich von Hagedorn und die deutsche Fabel. In der „Festschrift von Melle" (1933), S. 160—188.



Digitized by Google

aus der organischen „Aufschwellung" eines einzelnen Liedes entstanden seien. Alle diese Vorgänge sind an sich möglich und sicherlich auch in der „Geschichte" vorgekommen. Das Ursprünglichste aber ist die einfache „assoziative" oder stimmungsmäßige Aneinanderreihung der Motive und der Formeln, zunächst unter einem Hauptmotiv. Von ihr heben sich unsere „Volksmärchen" mit ihrem oft kunstvollen Aufbau (z. B. im „Dornröschen") schon als eine höhere Entwicklungsstufe — freilich mit gewollter Beschränkung — ab, während ja die Erzählungen der Primitiven, z. B. der Eskimos (vgl. S. 15 f.) teilweise noch bei der rohen Aufreihung der fesselnden Tatsachen verharren, nur daß vielleicht die Person des Erzählers oder sonst ein Träger aller Erlebnisse (etwa als Reisender) das Ganze notdürftig zusammenhält. Man weiß, daß Kinder sich heute noch den langen Weg zur Schule damit abkürzen oder einander damit einschläfern, daß eines von ihnen endlose „Geschichten" erzählt, die auch nur einen sehr dünnen Zusammenhalt haben und im Grunde lose Auffädelungen lächerlicher, schrecklicher oder doch spannender Begebenheiten sind, wobei aber bekannte Vorkommnisse und eindrucksvolle Figuren aus dem Leben und der Lektüre mehr oder weniger phantastisch gesteigert werden. Aber wie immer die Langerzählung zustande gekommen sein möge, sie hätte sich nie zu einer selbständigen geistigen Form oder Formengruppe entwickelt, wenn sie nicht von vornherein ein eigenes Werdeziel gehabt und wenn sie nicht einer besonderen Einstellung des Menschen in einem Maße entsprochen hätte, wie keine andere Erzählweise es vermochte. Es gibt eben eine besondere Art von Zeiterfüllung (d. h. von Inhaltlichkeit oder epischem Gehalt), die wesentlich mit der Zeiterstreckung verbunden ist, so daß beide nur verschiedene Aspekte des gleichen Vorgangs darstellen. Es handelt sich zunächst um Vorgänge — wie das Wachstum einer Persönlichkeit —, deren äußerer Ablauf an sich schon eine geraume Zeit in Anspruch nimmt. Nur wenn ein solcher Vorgang ohne Schaden für seine Bedeutung unter einzelnen Richtpunkten verdichtet, unter Vernachlässigung der verstreichenden Zeit als einheitlich-gedrängtes Geschehen — z. B. im Augenblick einer Entscheidung — perspektivisch zusammengefaßt werden kann, läßt er sich „kurz", ja selbst in Anekdotenform darstellen. Anders, wenn die zeitliche Entfernung zwischen den einzelnen Punkten ihre Rolle spielt; wenn im Maße der Entfernung vom Ausgang sich die gegenständliche Vieleinheit merklich wandelt und in

Digitized by Google

dieser Wandlung immer mehr von ihrem gleichbleibenden Wesen verrät, während immer mehr Zufälliges am Rande abgestoßen wird. Anderswo entfaltet sich in der Zeiterstreckung die wunderbare Fülle des Lebens in immer neuen Formen, zusammengehalten durch lose Verzahnungen, durch Ähnlichkeiten, äußere Berührungen und Umschläge von seltsamer Art in schier unendlicher Folge, die aber doch wieder durch ein Hauptgeschehen von langer Zeitdauer zur Einheit zusammengefaßt wird. Da überwiegt der Eindruck der Bewegtheit der äußeren Erscheinung über den der idealen Ganzheit, obwohl diese immer noch von Zeit zu Zeit im Hintergrunde der einzelnen Teilvorgänge aufleuchten mag. Endlich kann ein Mensch, eine Lebensgemeinschaft oder eine zeitliche Situation von außerordentlichem innerem Reichtum dargestellt werden, der sich nicht auf einen Blick übersehen läßt. Da muß der Erzähler an den Vorgang unseres „Kennenlernens" anknüpfen und (in Verbindung mit einem Zeitvorgang, wie z. B. dem Dreißigjährigen Kriege) einen „Zug" nach dem andern in den Vordergrund rücken, um ihn nachher zurücktreten zu lassen und „aufzuheben". Mit dem Ablauf des Vorganges erleben wir die Bereicherung, Vertiefung und Verfestigung des Gegenstandes und zugleich das Wachstum unserer Verbundenheit mit ihm. So vollendet sich auch unsere epische Haltung „in der Zeit".

Die Langerzählung löst also aus dem Gegenstandsbereiche der Erzählkunst vor allem die — gegenständlichen und subjektiven — Werte des langsamen Reifens und Verstehens, des ununterbrochenen Fortgangs, der unwiderstehlichen Entwicklung und der mitgehenden Verarbeitung und Verwesentlichung heraus; sie verbindet sie miteinander unter dem Gesichtspunkte des erfüllten Zeitverlaufs auf verschiedenen Bedeutungsebenen, als Sinnbild unseres inneren Lebens überhaupt; sie hält verschiedene äußere Formen oder Formverbindungen für seine Darstellung bereit. Wenn z. B. die Erzählung sich um ein „Ereignis" aus dem realen Leben mit seiner pragmatischen Fülle bemüht, so ist für ihren formalen Zusammenhalt meist die „lange Spannung" bezeichnend. Der Abschluß der Entwicklung gleicht dann der Lösung eines Rätsels, das im Anfang gestellt wurde[1]). Der Vergleich ist um so

[1]) Mit dem Hinweis auf das Rätsel gehen wir auch der Gefahr aus dem Wege, die Spannung als solche der bloßen Neugier aufzufassen. Diese ist unkünstlerisch und beherrscht den Trivialroman, der unterhalb der Dichtung steht. Beim echten Rätsel ist die Neugier auf die Lösung immer

Digitized by Google

fruchtbarer, als jedes echte Rätsel von einem Hauch des Abenteuers erfüllt ist und wenigstens scheinbar („zum Spaße") an die dritte Welt heranführt oder einen „tieferen Sinn" verkörpert, der im echten Kunsträtsel (z. B. bei Schiller) recht vernehmlich werden kann. Dies Spielen mit Sinn, Hintersinn und Fehldeutung ist ja besonders für den „Roman" im eigentlichen Sinne bezeichnend. Gerade hier ist oft lange Zeit erforderlich, um den „Hintersinn" aufleuchten zu lassen, der nicht so einfach geartet und zu erfassen ist, wie in der Anekdote.

Der geistige Gehalt einer bedeutenden Erzählung wirkt eben um so stärker und nachhaltiger und regt unsere Mittätigkeit um so kräftiger an, je besser sich der Dichter darauf versteht, seine Meinung immer gleichzeitig anzudeuten und zu verschleiern oder sie uns auf Umwegen entgegenzuführen. Als vortreffliches Kunstmittel wirkt in dieser Richtung der Wechsel zwischen der „subjektiven" und der „objektiven Perspektive", die man neuerdings bei Ch. Dickens beobachtet hat[1]). Da läßt uns der Verfasser bald mit seinen eigenen Augen, bald durch diejenigen des Helden oder einer anderen Person die Dinge und die Begebnisse sehen. Damit werden zugleich verschiedene Schichten der inneren und der äußeren Welt erhellt und aus den Werten dieser verschiedenen „Sichten" erwächst für uns der Gehalt — nicht als fertiges Gebilde, sondern als Ziel, das sich unserer angespannten Mitarbeit erst am Ende offenbart.

Je geistiger dagegen der Inhalt der Erzählung ist, um so mehr tritt an die Stelle der Rätselspannung unsere Erwartung, aus der Hülle den Kern, aus allerlei Einzelheiten und tausend Vorstufen ein Vollendetes sich entfalten zu sehen („Integration"). Wir haben von Anfang an eine gewisse „Ahnung" von dem, was kommen soll — kommen muß nach einem Gesetz, das wir auch erst im Laufe der Erzählung verstehen lernen. Nicht selten läßt uns ja auch der Dichter — besonders im Versepos — den „Ausgang" wissen und spannt unsere Aufmerksamkeit nur darauf, wie das Ende herbei-

---

etwas Nebensächliches, dagegen das Spiel der Stimmungen und der Sinngebung wesentlich. Ich verweise auf meine Bücher über das „Volksrätsel" (bes. 1916) und auf meine Besprechung von R. F. Arnolds „Irrgarten" in den „Neueren Sprachen" 1928, S. 251ff.

[1]) Vgl. W. Wickardt: Die Formen der Perspektive in Ch. Dickens' Romanen, ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung. („Neue Forschung", Bd. 22.) Berlin 1933.

Digitized by Google

geführt wird. Die „Bedeutung" des Gesamtvorgangs liegt bei der ersteren Form mehr im Sinnbildlichen; sie blüht aus den inneren Vorgängen auf und wird schon durch die Art und Richtung ihrer Verkettung angedeutet, während sie im anderen Falle erst einem stillen Beobachten und Wirkenlassen der Geschehnisse, in einer nachdenklichen Fernhaltung sich ergibt. Bei den Romantikern hat diese denkerische Haltung oft zu lebens-, natur- und geschichtsphilosophischen Spekulationen und damit zu einer allegoristischen Darstellung geführt, in der alle echte Dichtung ersticken mußte — eine Gefahr, die nicht minder groß ist als die der stofflichen Überspannung auf der anderen Seite.

Aus dem Vorhergehenden folgt, daß die eine wie die andere Richtung sowohl den Vers als die Prosa verwenden kann. Wir teilen nicht die alte Meinung (die u. a. Schelling und Fr. Th. Vischer vertraten), als sei der Prosaroman der moderne Nachfahre und Ersatz des Versepos, das in unserer Zeit keine Stelle mehr habe. Der „epische Gedanke" im Homerischen Sinne hängt, wie sich zeigen wird, nicht von seiner Darstellung in Versform ab, ihm eignen sich später bestimmte Formen der Prosa zu; während der Prosaroman der Gegenwart sehr vornehme Ahnen in der Verserzählung des Mittelalters und noch in Wielands „Oberon" hat[1]). Immerhin lösen Vers- und Prosadarstellung auch in der Langepik als Vorzugsformen geschichtlich einander ab: jede unterstreicht bestimmte epische Sonderwerte und hat ihre eigene kulturgeschichtliche Ausdrucksbedeutung. Dennoch ist ihre Wirkung sicherlich zeitlich nicht unbedingt begrenzt, und niemand kann den Tod des Versepos „konstatieren" oder das Ende des Prosaromans „voraussagen". Wir werden auf die Zusammenhänge der Darbietungsformen mit dem Wesen der Unterarten wenigstens in großen Zügen hinweisen, um die nähere Ausführung der Literaturgeschichte und der Interpretation zu überlassen.

Nach dem Voranstehenden unterscheidet man die Unterarten per Großepik am besten nach der Art, wie die vielen erzählten

[1]) Vgl. auch H. Steckner, 1. Der epische Stil von Hermann und Dorothea, Sächsisches Forschungsinstitut 1927. 2. Artikel „Epos" im „Reallexikon" von Merker und Stammler, Nachtragsband S. 28ff. Die sehr tiefen und fruchtbaren Untersuchungen über die Form des Epos bei H. Steckner leiden daran, daß er den Oberbegriff des „Epischen überhaupt", der alle Formen der erzählenden Dichtung zusammenfaßt, nicht eigens herausarbeitet und das Versepos zu rasch und zu ausschließlich dem Prosaroman entgegenstellt.

Digitized by Google

Einzelheiten (die „Abenteuer" im Sinne des Mittelalters[1])) zum lebendigen Ganzen verbunden werden. Wir meinen damit weniger sachliche, als dichterische Verbindungen. Denn die „Abenteuer" können ja schon in ihrer tatsächlichen Gegebenheit „Ösen und Haken" enthalten, womit sie sich leicht an andere ihresgleichen reihen lassen. Solche Verbindungsstücke, motivische Gemeinsamkeiten und Ursächlichkeiten, Ursachen und Wirkungen, Fragen und Antworten kommen für die Dichtung ohnehin nur dann in Betracht, wenn sie zugleich einen sinnbildlich-übergreifenden Wert haben und durch ihre formale Behandlung über sich hinaus auf Hintergründe geistiger Art zurückweisen. Die Form aber vermittelt weit höhere und umfassendere Zusammenhalte von rein episch-dichterischer Art.

Die verschiedenen Formen der groß-epischen Darstellung entwickeln sich jeweils auf dem Hintergrunde einer Weltanschauung, die selbst von menschlichen Wertungen epischer Art getragen und zudem von der Art ist, daß sie sich gerade in der Länge erst recht vor uns entfaltet. Da liegt keine Wunderwelt hinter oder unter der wirklichen, die dann (wie so oft in der Ballade oder in der Anekdote) blitzartig erleuchtet, rasch von uns aufgefaßt und gefühlsmäßig bejaht wird. Der Langerzähler spinnt ein Weltbild in stetem Zusammenarbeiten mit dem Leser aus der Tiefe des gemeinsamen Menschentums heraus: eines, das zugleich vertraut und seltsam anmuten kann: als hätten wir es eigentlich immer in uns getragen und wären nun doch überrascht von seinem Dasein, von seiner wilden Schönheit, seinem Ernst oder seiner Größe. Wenn der Dichter also sein Weltbild, z. B. das heroische im Hintergrunde der „Ilias", wie ein „selbstverständliches" aufleuchten läßt, so muß er ihm doch Werte von neuem abgewinnen, die im Alltag verblaßt sind und die erst in der Erzählgemeinschaft (von heldischer Grundstimmung) ihre volle Lebens- und Wirkungskraft entfalten. Die „besondere Einstimmung" liegt aber auch vor, wenn eine mehr volkstümliche Gespenstergeschichte vorgetragen wird, wo der Rahmen und alle Hauptmotive aus einer anderen Welt zu stammen scheinen. Hier gilt Lessings Wort von den Gespenstern im Drama: „Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen." Ähnlich steht es mit Romanen aus der Unterwelt, wie z. B. E. Sues „Ge-

[1]) Vgl. die ausgezeichnete Entwicklung des Begriffs „Abenteuer" bei E. Eberwein, Zur Deutung mittelalterlicher Existenz (1933).

Digitized by Google

heimnissen von Paris". Der Glaube an dämonische Vorgänge herrscht in bestimmten Schichten der Gesellschaft und die Wertung des Schauders, der von ihnen ausgeht, ist allgemein-menschliches Erbgut und braucht von dem Dichter nur „angesprochen" zu werden.

Wir finden zwei Hauptarten solcher unmittelbar gegebenen Weltbilder, die wieder den beiden Polen epischer Erzählkunst entsprechen. Eine mehr abenteuerliche Gruppe stützt sich auf allgemeine Erfahrungen von Spannung und Lösung, von Ursachen und Folgen, von funktionalen Zusammenhängen des Weltgeschehens und von geheimnisvollen Urgründen des Lebens, die immer einmal wieder aufleuchten. („So geht es im Leben zu, wenn der Vorhang von den Dingen weggezogen wird.") Daneben steht eine mehr ideale Art die Welt zu sehen: Sie führt die merkwürdige Verkettung der Ereignisse auf die Wirkung geistiger, sittlicher oder religiöser, auch wohl natürlicher oder soziologischer Gesetzlichkeiten zurück, die nur im gewöhnlichen Leben über ihren Einzelwirkungen oft übersehen werden und die doch gerade dem epischen Menschen bei seiner freien Überschau wert und teuer sein müssen, wie ja auch die abenteuerliche Weltschau seinem Hunger nach dem Seltsamen, nicht Voll-Begreifbaren entgegenkam.

In dem einen wie dem anderen Falle wird an gemeinsamen Glaubens- und Erfahrungsbesitz gerührt, und die Kunst des Dichters macht das Aufwecken dieser verborgenen Schätze zu einem Erlebnis; der episch eingestellte Mensch strebt ja immer nach solchem Durchschauen der Welt bis auf ihre Hintergründe. Darum hängt diese einmalige, dichterisch-besondere Erweckung vorhandener Gesamtbilder doch wieder zusammen mit dem anderen Vorgehen, das am Gegenpol der gleichen Achse liegt: mit der Neuschaffung des Weltbildes durch den epischen Dichter. Immer muß der Dichter zugleich an Vorhandenes anknüpfen und es selbständig ausführen. Nur werden hier die Grundbestandteile mehr vereinzelt aufgegriffen und in neue Zusammenhänge gebracht, die oft nicht einmal auf der gleichen Ebene verlaufen. Standes-Ethisches, Psychologisches und Magisches wie Zaubertrank und Tarnkappe greifen in Dichtungen wie in Gottfrieds „Tristan" und in dem Epos von den „Nibelungen" sinnvoll ineinander. Die ältere Sagenentwicklung und die Spielmannsdichtung haben da vorgearbeitet, aber die „besondere" Art der Zusammenfügung, der wechselseitigen Durchleuchtung und Vertiefung aller Elemente

Digitized by Google

ist doch Sache des epischen Dichters und seiner Kunst, die in Wolframs „Parzival" mit seinem Templeisentum eine gewisse Höhe erreicht. Auch das ist Sache des epischen und gerade des großepischen Dichters, der durch viele kleine Stimmungswertungen (z. T. durch Umfärbungen bekannter Anschauungen und Urteile) allmählich eine Gesamtatmosphäre erzeugt, in der sich alles nach seinem Willen zu immer höheren Einheiten und zu einer letzten epischen Ganzheit zusammenschließt. Diese kosmische Ganzheit, die sich um den Vorgang herumwölbt, ist vielleicht das Schönste, was der Erzähler dem Hörer darbieten kann. Auch hier müssen Abenteuerliches (oder Seltsames) und Ideales ineinandergreifen wenn der Dichter sich nicht in willkürliches Phantasieren oder in trockenes Dogmatisieren verlieren will. Er muß durchweg das Lebendig-Lockende geistig vertiefen und die Wahrheit anschaulich beleben. Beides haben Gottfried sowohl wie Wolfram verstanden. Nur hat jeder den Hauptton auf die eine oder die andere Seite gelegt, und darum hat der eine den anderen nicht verstanden, wie so häufig bei Arbeitsgenossen auf benachbarten Geistesgebieten begegnet.

Nicht nur die einzelnen Erzähler verhalten sich hier verschieden; ganze Zeitalter und Geschmacksströmungen haben bald die eine, bald die andere Art der Darstellung vorgezogen. Die große innere Ruhe des Epikers tritt vor allem da hervor, wo er von seinem überlegenen Standpunkt aus über und hinter aller Bewegtheit der Vorgänge den Eindruck eines in sich ruhenden, ausgeglichenen und gesättigten Seins vermittelt; ein Eindruck, der wohl durch schwere Ereignisse schicksalshaft getrübt wird, sich aber immer wieder herzustellen trachtet. Wenigstens in der Phantasie des Dichters und seines Hörers wird dann das „letzte Bild" vollendet und damit eine menschlich tief-befriedigende Anschauung vom Leben selbst vermittelt.

Das ist die Darstellungsweise des alten Versepos und jener Prosadichtungen, die wir unter dem Namen „Saga" zusammenfassen. Von ihnen gilt vor allem die schöne Beschreibung der epischen Haltung durch E. Ermatinger[1]):

„Das seelische Tempo des Epikers ist Gemächlichkeit." Das Drama vergleicht er mit einem Bergflusse, das Epos mit dem Strom, der in der Ebene sich entfaltet und „seine reichen Fluten breit und stattlich, in bedächtiger Schnelle dahintreiben läßt. Das Grundgesetz epischer Veran-

[1]) Das dichterische Kunstwerk (2. Aufl. 1923), S. 25.

Digitized by Google

lagung ist Fülle, der seelische Grundrhythmus unerschütterliche Ruhe. Empfindlichkeit der Sinne, Beweglichkeit des Gefühls sind durch klare Besonnenheit des Verstandes in ihren menschlich bedenklichen Folgen abgeschwächt."

Es gibt weite Gebiete des inneren und äußeren Lebens, die sich dieser Anschauung, dieser Gestaltung vor allem darbieten. Die in sich ruhende Eigenart eines Volkes, die geistige „Signatur" einer Zeit, auch der Ablauf eines Menschenlebens ohne sehr tiefgreifende Erschütterungen oder der ewige Wechsel der Jahreszeiten, alles kann hier eingehen und den oft sehr erregten Inhalt in einer allumfassenden Hauptbewegung zusammenhalten, die uns durch ihre Gesetzmäßigkeit und ihre Tiefenbegründung beruhigt und zugleich erhebt.

Die überlegene Ruhe des Epikers ist immer vorhanden oder sie stellt sich in der Seele des Dichters und in der unseren immer wieder her. Es fragt sich nur, ob sie immer aus der Darstellung des Gegenstandes selbst hervorleuchten muß. Das Homerische Epos weiß uns über den Zorn des Achilleus und seine schrecklichen Folgen wie über die Not des Odysseus hinwegzuheben, durch mancherlei mittelbare oder unmittelbare Andeutungen über den Ausgang zu trösten und über den Zusammenhang im großen zu beruhigen. Nicht durchweg ist das der Fall, und eine zweite Form der Langerzählung[1]) hält mit der geistigen Durchdringung der Vereinheitlichung weiter zurück, obwohl sie bei echter Dichtung niemals ganz fehlen wird. Aber im Vordergrunde stehen Reihen und Folgen von „Abenteuern", wie wir sie in der Erfahrung selten oder nie in solcher Farbenpracht und Stärke, in so holdem Wechsel von Mannigfaltigkeit und Einheit mit dieser durchgehenden Steigerung erleben; ihre Lebendigkeit, Anziehungskraft und Bedeutungsfülle wird nur noch gesteigert, wenn sie alle wieder einem abenteuerlichen Gesamtgeschehen, etwa dem Ablauf eines Unternehmens (einer Reise, eines Prozesses usw.) oder der Darstellung einer er-

[1]) Für diese Form gilt vor allem die Beschreibung von Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen usw. Dichtung (1923), S. 43f.: „Das Epos ist recht eigentlich das fortwährend Stockende, Unterbrochene, durch alle Räume und Zeiten Schweifende. In der epischen Handlung werden beständig folgende Gegensätze spürbar: das Allgeschehen gegen das Erzählte, die Zwischenhandlung gegen die Handlung der Drittpersonen, Zusammenfassung gegen konkreter dargestellte Handlung, Präsenshandlung gegen Imperfekt-Plusquamperfekthandlung; die Stete ist immer unterbrochen, ebenso die Dichte relativ und wechselnd von konkret bis abstrakt" usw.

Digitized by Google

regten Zeit eingegliedert erscheinen. Auf dieser Stufe steht die Erzählweise, die ich den Ereignisroman nennen möchte.

Zwischen diesen beiden Möglichkeiten steht eine dritte Form, die an den Mitteln und Wirkungen der beiden anderen teilhaben kann, aber doch ihre eigenen Werte hervortreibt. Zwischen das betrachtende Ich und die betrachteten Gegenstände (von denen die Figuren mehr oder weniger abhängig waren) schiebt sich jetzt die scharf umrissene, durch ihre Schicksale und vor allem durch ihr inneres Leben fesselnde Person des „Helden", die sich im Laufe der Zeit sowohl zu sich selbst findet als sich vor uns entfaltet. Diese Wesensentfaltung („Integration") vollzieht sich am besten in polaren Widersprüchen und Wechselwirkungen zwischen Selbständigkeit und Abhängigkeit, Innerlichkeit und Äußerlichkeit; Beherrschung und Hingabe, Gewinn und Verlust usw. Mehrere dieser Gegensatzpaare können nacheinander auf verschiedenen Ebenen des inneren Menschen in Tätigkeit treten, bis die Gestalt sich für uns rundet. Der Hauptcharakter (als „reale Größe") ähnelt dann der sich ruhig entfaltenden Einheit im Hintergrunde des Epos, aber seine epische Lebendigkeit ist bedingt durch den „pragmatischen" Ablauf im Vordergrunde. So nimmt der Entwicklungs- (Erziehungs- und Bildungs-) Roman eine selbständige Stellung ein, kann sich aber bald dem Ereignisroman, bald der Saga — und dieser vor allem — in eigentümlicher Weise annähern. Wir besprechen ihn denn auch im folgenden zwischen den beiden anderen Formgruppen.

Im übrigen gehen wir auch hier nur kurz auf die Ursprünge ein und zeigen einzelne Haupttypen, ohne irgendwelche Vollständigkeit der geschichtlichen Übersicht anzustreben. Denn es sollen ja nur die wichigsten Möglichkeiten erzählender Darstellung gezeigt werden, die sich selbst in einer Art epischer Folge im Laufe der Zeit entfaltet haben.

## B) Das Epos[1])

Die epische Großdichtung im engeren Sinne, in erster Linie das Heldenepos (neben dem wir das komische Epos hier nicht eigens

[1]) Zur Geschichte der Lehre vom Epos vgl. G. Vaniek, Die Theorie des Epos bei den Brüdern Schlegel, den Klassikern und Wilhelm von Humboldt. Wiener Programm 1903; ferner O. Walzel, Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos. In „Sokrates", Neue Folge Bd. 2 (1914). — Zur Theorie des Epos vgl. d. oben (S. 265) angeführten Schriften von Steckner. Dazu F. Schmidt, Die Erneuerung des Epos (1918).

Digitized by Google

zu berücksichtigen brauchen) hat sich innerhalb unseres Kulturkreises vor allem in Griechenland aus älteren Heldenliedern entwickelt. Homer gilt als Vater der Epopöe und als „Heuretes" des nach ihm benannten „Homerischen Epos", obwohl der Verfasser der „Ilias", für den der Name Homeros gilt, keinesfalls auch unsere „Odyssee" persönlich gedichtet hat. Auch der Römer Vergil, der nachher der epischen Langform einen neuen, selbständigen und hochwertigen Sondertypus abgewonnen hat, steht wie alle Späteren unter der Einwirkung — und vielfach im Schatten des großen Griechen, so daß die „Ilias" uns die tiefsten und wahrsten Einsichten in die Kunst und Technik des hellenischen Versepos darbietet. Jener Homeros ist es auch gewesen, der von den alten Heldenliedern und von ihrer mehr oder weniger äußerlichen Zusammenklitterung zu der neuen organischen Einheit der Epopöe fortschritt, hier besondere Erzählwerte von einer neuen Art entdeckte und damit zu neuen Tiefen der Menschenseele vorstieß; das war das Werk des Genies, so gut wie die innere Begründung der griechischen Tragödie durch Aischylos gegenüber allen Versuchen und „Leistungen" seiner Vorgänger[1]). Das alte Heldenlied spielt in die homerische Dichtung noch hinein: sie weiß von hochgeehrten „Aoiden", die von den Taten der Helden von Troja singen. Zur homerischen Zeit aber war diese Vortragsform vergangen oder zerfallen. Der neue „Rhapsode" (der nicht bloß seine eigenen Gedichte vortrug) hatte keine Leier, sondern den lorbeergeschmückten Stab in den Händen, und statt des Gesanges flossen gesprochene Verse von seinen Lippen. Diese Langverse, daktylische Hexameter, die wohl auch auf älteren singbaren Formen beruhten, fügten sich der neuen Fülle und nachdrücklichen Kraft des Inhalts nicht ohne weiteres und verlangten Freiheiten, die dem strengen Formsinn der Griechen eigentlich widersprachen, die aber sicherlich einem willigen Zugeständnis an die durchgefühlte „innere Form" und die Vortragsweise des neuen Epos ihre Duldung verdankten. Reichen Gewinn brachte diese Wendung ein! Der Sprecher konnte den Ton dauernd leise und doch merklich modulieren, ja „registrieren"; er konnte viel mehr in die Breite, aber auch in die Tiefe gehen als der Sänger, er konnte wirkliche Probleme aufwerfen und sie mit einer lebendigen und zugleich „durchsichtigen" Behandlung des Wunderbaren vereinigen; überall drang der Sprach-

[1]) Unsere Darstellung fußt auf den Ergebnissen der Forschung von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Ed. Schwartz und G. Finsler.

Digitized by Google

vortrag von der Andeutung, die der Zuhörer als Mitglied einer gleichgesinnten Gemeinschaft selbst ergänzen, abrunden, vertiefen mußte, zu einer selbständigen Darstellung vor, die das Neue, Eigene und Wesentliche unterstrich und persönliche Aufnahme verlangte. Das war die Vollendung eines Weges, den man schon früher beschritten hatte. Die Gefühlswerte konnten nicht mehr durch die Melodik des Gesanges unmittelbar vermittelt werden; sie bedurften der „Wortung", die sich doch in bescheidenen Grenzen halten mußte. An Stelle des lyrischen Gehalts brachten die Rhapsoden oft spannende Einzelheiten in breiter Ausführung mit eigenen Noten und konnten auch größere Zusammenhänge wirksamer und selbständiger gestalten, indem sie mehrere Vorgänge aus denselben Lebensgebieten oder aus Ereignissen von großem Umfange, z. B. aus den Kämpfen vor Troja unter neuen, eigenen Gesichtspunkten zu einer losen Einheit zusammenfaßten. Ganz von selbst mußten sich dann gewisse Tiefenbeziehungen einstellen; aber es bedurfte noch einer poetisch-heroischen Schöpferkraft, um von der Tiefe her die verbundenen Einheiten zur neuen, lebendig-bewegten, organisch sich entfaltenden Einheit durchzugestalten.

Das war eben die Leistung des Homer. Auch der Dichter der „Ilias" fand bereits kleinere, eposartige Gebilde vor, die wohl durch die Zusammenschweißung des Inhalts stofflich und formal verwandter Einzellieder zustande gekommen waren. Diese Vorformen handelten von den Kämpfen zwischen griechischen Siedlern und barbarischen Uranwohnern der nordischen Küste von Kleinasien, die zum großen Teil unglücklich für die Griechen verliefen, dafür aber auch ihr Heldentum aufleuchten ließen. Es mag sein, daß die neuen größeren Gebilde bereits von strahlenden Erfolgen und endlichem Siege erzählten. Tatsächlich waren die Urbewohner des Landes von anderen, nördlichen Barbarenstämmen geschlagen und ihre Hauptstadt zerstört worden. Unbekümmert nahm die Stammsage der europäischen Siedler diesen Erfolg für sich in Anspruch, und die Kämpfe um „Ilion" wurden zum Erweis des kämpferischen Geistes der Griechen und ihrer Heldenzeit. Die heldische Atmosphäre von Ilion sog alles an sich, was von Heldentum in Griechenland vorhanden war. So kommen, unter der Führung des Agamemnon, Göttersöhne, Völkerhirten und Vorkämpfer aus allen griechischen Gauen vor Troja zusammen[1]). In der Mitte des Be-

[1]) Wie später im Saalkampfe unseres Nibelungen-Epos.

Digitized by Google

obachtungsfeldes verläuft freilich die persönliche Lebenslinie des Achilleus oder zum mindesten das entscheidende Ereignis seines Lebens, das sich aber schon rein sachlich auf einen längeren Zeitraum erstreckt. Denn es ist ja das Hauptmotiv der großen Ereignisdichtung, daß der Sohn der Thetis seine Landsleute „warten" läßt; dieses Motiv der epischen Stauung treibt eine Fülle von einzelnen „Aristien" und endlich das Eingreifen des Patroklos hervor, dessen Folgen dann zur Wiederaufnahme der Haupthandlung auf neuer Ebene führen. Jene Linie aber erhält eben erst dadurch ihre Bedeutung, daß das ganze Griechenlager mitsamt der Lage von Troja und den Händeln im Olymp nicht nur genannt und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit der Einbildungskraft des Hörers überantwortet wird; vielmehr hat der Dichter die ganze Motivreihe bewußt und in echt epischer Weise: mit vielen Hemmungen, Steigerungen und Querverbindungen gestaltet.

In dieser Organisation der Teile zum Ganzen zeigt sich die dichterische Größe des Homeros. Unter seinen Händen entfaltet sich alles in lebendigen Gegensätzen und mit reicher Abstufung und Schichtung. Neben Achilleus steht sein Gegner Agamemnon, der auch von mehr als einer Seite gezeigt wird, sodann eine Fülle scharf gesehener und gesonderter Figuren wie Odysseus und Diomedes, Hektor und Lykaon, aber auch Thersites, der in einem eigentlichen Heldenliede unmöglich und in einem bloßen Häufungsepos sehr überflüssig wäre. Diese eigentümliche Profilierung der Figuren und der Ereignisse ist durchaus epischer Art und steht abseits von der späteren dramatischen Formgebung. Immer wieder fesseln uns einzelne Punkte und Linien, immer wieder treten einzelne Helden mit ihren Höchstleistungen hervor — und immer wieder werden wir auf ein Ganzes von allgemeiner heroischer Haltung hingewiesen, immer wieder sinken die leuchtenden Einzelwellen in den breiten, mächtigen Strom zurück. Dieses Doppelspiel versetzt unsere Einbildungskraft und zugleich unsere heldisch gerichtete Menschlichkeit in die lebhaftesten Schwingungen, wie sie der geistigen Haltung des epischen Betrachters entsprechen.

Von hier aus ist die schillernde Gestalt des Helden zu verstehen. Der „Charakter" des Achilleus ist auf keine Formel zu bringen; er ist, als echt epischer Held, kein „Individuum". Er ist so reich und so undurchdringlich wie das Leben selber, ähnlich wie Odysseus in dem jüngeren „homerischen" Epos. Zwar hat er nichts von der Überlegsamkeit, ja Verschlagenheit des Königs von Ithaka,



Digitized by Google

aber er ist bald jähzornig, gehässig, nachtragend, bald vornehm, selbstlos, opferwillig; bald rücksichtsloser Draufgänger, bald kalter Zuschauer ohne einen Funken von Verantwortungsgefühl gegenüber der allgemeinen Sache. Dennoch verliert er in keinem Augenblick unsere Achtung (wie sie dem „Helden" gebührt), und wenn er den Griechen zürnt, so wird uns ihre Sache mindestens gleichgültig. Deshalb überwiegen seine unmittelbar sympathischen Züge. In diesem Sinn hat ein späterer Dichter das 24. Buch angefügt und die eine Seite des Helden überbetont: den „generösen" Achilleus, der dem greisen Priamos den Leichnam seines Sohnes zur Bestattung übergibt. Auch das ist kein falscher Ton im Saitenspiel des ganzen Werkes, aber doch eine abschließende Erweiterung des Bildes nach einer bestimmten ethischen Richtung, wie sie dem vertieften menschlichen Empfinden eines neuen Geschlechts entsprach. Von einer „Entwicklung" des Helden zu dieser „sittlichen Höhe" kann aber keine Rede sein. Homer hat einfach die Richtung bestimmt, in der sich die Auffassungen seines Volkes vom epischen Heldentum fortbilden mußten.

Nur in einer lang ausgebreiteten, vielfarbigen und doch wieder in einem gewissen Grade eintönigen Darstellung bricht sich das Heldentum in so vielen Strahlen, deren jeder seine besondere, charakterisierte Darstellung erfährt. Zugleich aber webt sich aus den aufeinander abgestimmten, wenn auch nicht fest ineinander „verkeilten" Einzelzügen eine Gesamthandlung mit ihrem zeitlichen und räumlichen Hintergrunde, eine epische Welt mit ihrer besonderen Atmosphäre zusammen. Auch diese Einheit ist gewissermaßen von gleitender Art; sie verschwimmt und stellt sich im epischen Verlaufe dank der vielen Beziehungen aller Einzelheiten immer wieder her, um sich dauernd zu erweitern und zu vertiefen. Darin sind spätere Versepen dem Vorbilde der „Ilias" meist gefolgt bis hin zu der idyllischen Verserzählung Goethes, zu „Hermann und Dorothea", deren bürgerliche Figuren durch poetische Behandlung in ein Heldentum, d. h. in eine bewußte Willenshaltung oberhalb des „Gewöhnlichen" hineinwachsen.

Im Hintergrunde steht wohl überall irgendein „Troja": ein großes und bedeutendes Ereignis wie ein Krieg oder eine Umwälzung, eine Irrfahrt oder Völkerwanderung. Mit diesem Hintergrunde tritt die eigentliche „Handlung" durch den „Raum", in dessen Mittelpunkt der „Held" steht, in dauernde Wechselwirkung. Dabei kann die „menschliche Umgebung" z. B. als Widerpart

Digitized by Google

derart erstarken, daß wir stellenweise den Helden aus dem Gesicht verlieren. Aber der Dichter sorgt dafür, daß wir auch dann bei allen wichtigen Geschehnissen an ihn erinnert werden. In dem Epos des Homer ist das besser gelungen als in dem Versroman des Wolfram von Eschenbach, was z. T. mit den Eigenheiten der beiden Unterarten zusammenhängt. Im übrigen besteht der Held eines echten Versepos doch immer nur als Gründer, Führer oder Markstein seiner „Welt", die von ihm nicht abzutrennen und deren Entfaltung und Vollendung uns gerade so wichtig ist als seine persönlichen Schicksale. Wie die Welt von ihm ihren Sinn, so empfängt er von ihr seinen Lebensraum. Mit dieser kräftigen Wechselwirkung unterscheidet sich das Epos geradezu von dem Roman, der sich mehr und mehr der Übergewalt des Einzelnen erschlossen hat.

Das Versepos mit seiner eigentümlichen Verbindung von Eintönigkeit und reicher Wandlungsfähigkeit läßt den inneren Aufbau der Langform besonders gut erkennen. Auch die wichtigsten Aufbaumotive verschiedener Grade sind uns bald näher, bald ferner; sie suchen und fliehen einander, nehmen festere Formen an und verfließen, wie es dem Strom der großen Epik entspricht. Die umfassendsten Hintergrundmotive, in denen sich auch der geistige Gehalt des Werkes kundgibt, werden am Anfange des Werkes besonders gern stark angeschlagen[1]). Das „Cano" des Dichters, vielleicht in Verbindung mit einer ausdrücklichen Erörterung der Lage durch Beobachter auf höherer Warte (Götterrat und dgl.) macht den „Eingang". Daran reiht sich dann gern der „Einsatz", der die „innere Handlung" einleitet, wie das Zerwürfnis zwischen Achilleus und Agamemnon. Die Hauptlinie der Außenhandlung kann am Schluß ins Unendliche verlaufen, wie die Kämpfe um Troja, um Jerusalem usw. Wenn dagegen das Ziel dieser Handlung irdisch und für die Lebenslinie des Helden unmittelbar entscheidend ist, so wird das Ziel auch breiter ausgeführt und der Schluß u. U. so reich gegliedert wie in der „Odyssee", womit die beiden Pole dieser Formgestaltung bezeichnet sein dürften.

Die innere Linie, von der soeben die Rede war und die zumeist den realen Vorgang bezeichnet, verhält sich gleichsam „gegenläufig" zu der äußeren. Sie hemmt den Ablauf des wesentlichen Vorgangs durch Einflüsse von einer anderen Ebene her: der Zorn des Achil-

[1]) Vgl. oben S. 89f.



Digitized by Google

leus, der Groll des Poseidon (und des Helios) wirken da zunächst als störende Elemente, beteiligen aber damit immer neue Welt- und Innenschichten an dem Gesamtvorgange, geben ihm schärfere Umrisse und tiefere Bedeutung. Daß der Zielpunkt schließlich doch erreicht wird, bewirken dann (fördernde) Vorgänge auf dritter Ebene, die zu der „inneren Handlung" wiederum „gegensinnig" eingestellt sind und in die Hauptlinie einmunden. Von dieser Art ist der Angriff des Patroklos in den Waffen des Achilleus (selbst wieder hervorgerufen durch die Not der Griechen vor Troja), sind auch die mancherlei Hilfeleistungen, die Odysseus (zuletzt auf Scheria) erfährt; auch sie sind letzten Endes wieder auf die Einwirkungen von Göttern zurückzuführen, die dem Helden freundlich gesinnt sind und seine Heimkehr wünschen; bleibt ihre Wirkung im Inneren der Erzählung mehr vorübergehend, so können sie sich in den Schluß-Vorgängen (Heimkehr, Freierkampf und Sieg) [illegible]

[illegible]

engeren Kreises, der sich selbst durch die epische Darstellung in seinen Grundanschauungen und Lebensformen befestigt und zugleich die ihm einzig anstehende, ihn einzig befriedigende dichterische Erregung erfährt. Der Absonderung eines hoch-epischen Kreises (der mit der Zuhörerschaft einer Novellenreihe nicht verglichen werden darf) ist nicht zuletzt die Wirkung der Versform, die sich in ältester Zeit von lyrischen und gnomischen Bindungen durch irgendwelche Neuerungen merklich absonderte und sich späterhin von allem fernhielt, was irgendwie nach „Prosa" schmeckte. So ist die Epopöe auch noch „exklusiver" als die isländische Saga. Um ihren Vortrag weht ein ausgesprochener „Dunstkreis" der Vornehmheit und Erlesenheit, der sich so lange fortgeerbt hat, als die ganze Art wirklich lebendig blieb und immer von neuem Lebenskräfte aus der homerischen Dichtung zog[1]).

Denn die hier angedeuteten Züge beherrschen auch die lateinische Epopöe des Vergilius[2]) und wirken durch weitere Zwischenstufen (christlicher Art) auf die spätere Heldendichtug großen Umfangs ein, z. B. auf den „Heliand" wie auf den „Beowulf", weiterhin auf die Ependichtung der Renaissance und des Barock, auf Tassos „Befreites Jerusalem" und auf Camões' „Lusiaden[3])".

---

[1]) Diesen „vornehmen" Ton hat vor allem die „Ilias" dem Epos der Welt mitgegeben, während die jüngere „Odyssee" mehr mittelbar, durch den Abenteuerroman hindurch auf die spätere Dichtung gewirkt hat. Dennoch war auch sie durchaus in homerischem Geiste geschrieben; nur hat das spätere Altertum und das Mittelalter ihren heldischen Geist nicht recht verspürt. Uralte Wundergeschichten und novellistische Reisemotive werden hier vereinigt, um die übermenschliche Sehnsucht des Helden nach Weib und Heimat, um seinen wahrhaft heldischen Kampf mit Göttern und Dämonen, mit feindseligen Naturkräften und der Bosheit der Menschen darzustellen. Auf diese Weise gestaltet der Dichter mit dem Helden zugleich seine Welt, in der es dem ringenden Menschen nicht leicht wird, in der er aber kraft seiner überragenden Tüchtigkeit zuletzt doch zum Siege gelangt. Auch Odysseus ist kein gewöhnlicher Seefahrer, der von Heimweh geplagt wird und zu Hause mit unerquicklichen Verhältnissen zu ringen hat, sondern eine hohe Gestalt, die sich in allen Lagen, selbst wo sie zu List und Verstellung greifen muß, „höchst königlich" beträgt.

[2]) Vgl. R. Heinze, Virgils epische Technik (2. Aufl. 1908), besonders S. 246ff.

[3]) Das portugiesische Nationalepos verzichtet freilich in weitem Maße auf die Gruppierung der Ereignisse um einen Hauptheldeu. Es führt damit noch um einen Schritt weiter weg vom Heldenliede: ein heroischer Sang von einer Nation, von den „Söhnen des Lusus". Daher tritt auch

Digitized by Google

Gerade diese beiden Werke lehnen sich deutlich an Vergil und damit auch mittelbar an Homer an, aber sie führen die große durchgehende Linie nicht so selbständig aus; sie verlieren sich immer wieder in Episoden von funkelndem Glanze oder von elegisch-idyllischer Färbung, was nicht selten ein Abirren in die Formen des Versromans von der Art Ariostos bedeutet. Worin das Epos sich treu bleibt, das sind die immer mitschwingenden Werte der Umgebung und einer „großen Zeit", die mindestens so stark zum Gesamteindruck beitragen wie die eigentliche Handlung. Die Dichter verspüren selbst den gewaltigen Atem der Kreuzzüge und der Eroberung der „Neuen Welt": der fremdartige Boden und die große tranzendentale Aufgabe erzeugen bewunderungswürdige, alles Erdenmaß überragende Menschen und Taten. Hier ist das Wunder zu Hause, das keine Spielerei, sondern die letzte Steigerung der Wirklichkeit in der Richtung unserer tiefsten menschlichen Sehnsüchte bedeutet. Das aber ist wieder der echte Geist des Epos, nur in einer doch nicht mehr heroisch-epischen und für heldische Werte nicht mehr unmittelbar empfänglichen Zeit.

Eine Sproßform von eigener Art ist das religiöse Epos, als dessen eigentlicher Urheber J. Milton gerühmt werden darf. Hier handelt es sich um die höchsten Belange und um den größten Kampf, wovon die Menschheit weiß. Hier webt um die bedeutsamsten Helden die gewaltigste Umgebung, hier entfaltet sich die erhabenste Atmosphäre nach der Seite des Guten wie des Bösen. Dennoch zwingt uns der Dichter (als Kämpfer in einer anders gearteten Welt), in jedem Augenblick zu seinen Gestalten und ihren Begebnissen ja zu sagen, uns und unsere Lage oder unsere geheimsten Wünsche und Sorgen darin wiederzuerkennen. Seine Phantasie mag sich noch so hoch flügeln, es bleibt immer die Phantasie des Menschen, nicht nur des frommen, sondern des lebendigen, blut- und glutvollen und vor allem gotterfüllten Menschen. Das alles ist

---

die eigentliche „Handlung" immer wieder zurück hinter der in mehreren Absätzen mitgeteilten portugiesischen Geschichte, die, wie H. Hatzfeldt (im Handbuch der Literaturwissenschaft, Romanische Literaturen, S. 156) richtig sagt: auf „Handlung, Bericht und Prophezeiung" verteilt wird. Aber gerade dafür ist weniger das Vorbild Homers, als dasjenige des Vergil verantwortlich zu machen. Homer setzt die Kenntnis und Schätzung der griechischen Leistungen voraus, versetzt aber seine Bilder fast unbewußt in eine mythische Vorzeit und vermeidet die Verbindung mit der Gegenwart. Das alles ist mehr poetisch, während die spätere Zeit mit seinen Mitteln mehr tendenziös arbeitet.

Digitized by Google

nicht der Fall in Klopstocks „Messias" mit seiner pietistischen, d. h. mehr anbetenden als kämpferischen Grundeinstellung und mit seinen vielen lyrisch-hymnischen Wirkungen. Klopstock setzt die Werte, die sich in der epischen Dichtung wie von selbst einstellen und sich mählich entwickeln sollten. Er vollzieht ferner einen scharfen Schnitt zwischen Menschen- und Gotteswelt, wie er deutscher Frömmigkeit eigentlich nicht zusagt. Insofern der geistlich schauende Mensch in die obere (und in die untere) Welt hineinragt, muß er sich gleichsam entmenschlichen und eine Stellung außerhalb seiner selbst einnehmen in unbedingter Andacht oder Empörung. Das geschieht von Punkt zu Punkt, der Vorgang selbst ist dichterisch unwesentlich. Darum ist hier die epische Form etwas äußerliches; sie gewährt dem Dichter weder eine geschlossene Fabel noch lebendige Figuren und Szenen. Am dünnen Faden einer Art von Traumhandlung werden die einzelnen Begebnisse aufgereiht, die gegen das Ende der Darstellung immer weniger anschaulich-überzeugend wirken, weil sie sich immer weiter von dem Menschlichen entfernen.

Wieder nach einer anderen Seite schweift Dantes „Göttliche Komödie" von der epischen Linie ab. Hier ist freilich Vergil der Führer, aber nicht so sehr als epischer Dichter, denn als großer Magier, der in seiner „Äneis" die Pforten der Unterwelt aufgerissen hatte, und der nun den Poeten in die Hölle und auf den Berg der Läuterung begleitet, um dann die Führung an Beatrice abzugeben. Dichterische Größe zeigt sich vor allem in den einzelnen Schilderungen des Dichters, der große Geschehnisse, persönliche Entfaltungen von übermenschlichen Ausmaßen und geistige Vorgänge mit balladesker Wucht und mit einer unvergleichlichen Kühnheit der phantastischen Anschauung zusammenzuballen weiß. Aber die letzte Einheit ist von rein geistiger, ja geistlicher Art. Der Rahmen des Vorgangs, die große Reise, hat weder vom Epos noch vom Roman etwas an sich, sie ist im wesentlichen Allegorie und als solche immer noch mit starken dichterischen Akzenten behandelt. Zu einer Gesamtwirkung im Sinne des Versepos aber kommt es nicht, sollte es wohl auch nach der Absicht des Dichters nicht kommen. Dazu ist auch Dante viel zu leidenschaftlich. Sein Werk ist von Hause aus in ganz besonderer Weise lehrhaft-tendenziös und seine ungestüme persönliche und dichterische Kraft macht es zum Gericht über seine Zeit und sein Volk, ja über die Menschheit.

Digitized by Google

## Anhang.

Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt. Die mächtige Steigerung der menschlichen Werte, womit das Heldenepos arbeitet, bedeutet immer schon eine Überschreitung der menschlichen Grenzen, die den „Bürger" in uns zum Lächeln reizt. Und es liegt tief in der Menschenseele ein geheimer Rachetrieb gegenüber allem außerordentlich Großen verborgen — man hat auf ihn die Entstehung der Tragödie zurückführen wollen. Aber auch im Heldenepos läßt Homer einen Thersites zu Worte kommen, freilich nur um seinen Hohn gewaltsam niederschlagen zu lassen. Er hat damit der satirischen Umwertung seines Werkes von vornherein die Spitze abgebrochen. Seine Nachfolger hielten das nicht für nötig. Dafür aber überschlug sich das Heldische und trieb sein satyrhaftes Gegenspiel auf gleicher Ebene hervor. Es entstanden zwei Arten von Mißbildungen des großen Epos. Einmal die bösartige „Travestie", die Verbiegung des Heroischen ins Gespreizte, des Bewunderungswürdigen ins Verlogene, des Edlen ins Versteckt-Gemeine, mitsamt der Betonung alles Niedrigen und allzu Menschlichen. Auch hier liegt eine Übersteigerung der Wirklichkeit vor, nur nach der anderen Seite. Helden sind gesehen mit den Augen ihrer Kammerdiener, auch wenn sie so witzig reden wie Voltaire in der „Pucelle d'Orléans"[1]). Die harmlosere Art ist die „Parodie"[2]), welche den hohen Ton des Epos auf Gegenstände von geringer Bedeutung anwendet, etwa auf den Raub einer Locke (bei Pope) oder auf studentische Liebschaften und Balgereien (bei Zachariä). Das Urbild ist die antike „Froschmäuseschlacht", die denn auch bei uns frühzeitig durch Rollenhagen ihre Nachbildung gefunden hat. Dergleichen kann Mode werden, aber es macht nicht Schule und führt kein eigenes Leben, weil es seine Wärme von fremdem Feuer borgt. In Zeiten, wo das ernste Heldenepos nicht aufblüht, verfällt die komische Form erst recht und kann sich dann schwer wieder erholen.

---

[1]) Auf Blumauers gemeine Travestie der Äneis brauchen wir hier nicht einzugehen.

[2]) Die älteste Dichtung dieser Art, der „Margites" (mit seiner komischen Darstellung im Sinne von örtlichen Neckereien) wurde im Altertum dem Homeros zugeschrieben. Vgl. W. Schmidt-O. Stählin: Geschichte der griechischen Literatur Teil I, Bd. 1, S. 226f. (1929).

Digitized by Google

## C) Die Saga[1])

### Vorbemerkung

Während es die germanischen Stämme zu einem großen Versepos aus eigenem Blut in der alten Zeit nicht gebracht haben, gelang den bäuerlichen Siedlern auf Island die Bildung einer wertvollen erzählenden Dichtung in altnordischer Prosa; sie erhob sich weit über alle ausländischen (z. B. irischen) Anregungen und alle Vorformen (in der Art von Familienanekdoten und Personalsagen) zu außerordentlicher Kunsthöhe: ein Beweis, daß diese Form unserer germanischen Art besser zusagte als das Versepos selbst in seiner homerischen Gestalt. Wirklich liegt schon in der Auffassung des Hintergrundes hüben und drüben ein ähnlicher Unterschied vor wie zwischen südlicher und nördlicher Frömmigkeit, zwischen romanischem und deutschem Christentum. Die östlich-südliche Religiosität sucht das Göttliche im Jenseits und trennt es möglichst scharf vom Irdischen ab. Luther dagegen spürt dem Göttlichen im Berufsleben des Menschen nach und auch die Mystik, die es in der Seele des Frommen erweckt, hat in Deutschland Verkünder von unerhörter Kraft gefunden. Die nordische Saga handelt weder von religiösen noch von politischen Kriegstaten ungeheuren Ausmaßes und übermenschlicher Bedeutung; kampfhafte Verwicklungen mit den Gewaltigen der Erde wollen hier nicht viel mehr sagen als die Fehden und Rechtshändel der großen Bauern untereinander, die eine heldische Steigerung des täglichen Lebens bedeuten. Aber auch diese Steigerung verharrt innerhalb der natürlichen Grenzen des Lebens. Sie hat wenig Phantastisches an sich; was an Zauber und Wahrsagung vorkommt, gehört für den alten Nordländer zu seiner „Wirklichkeit", und sie macht die Unterströmungen in diesem rechten Bauern- und Wikingertum erst recht offenbar. Ähnlich verfuhren die deutschen Schuldramatiker des 16. Jahrhunderts mit den biblischen Geschichten, die sie auf die ihnen allen vertrauten Lebensformen zurückführten, und an denen sie deutsches Leben mit seiner Gottbezogenheit und Gottinnigkeit sich entfalten ließen — im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Mysterienspiel, das die fremde, unzugängliche Welt zur Bewunderung hinstellte und das sich auf die Dauer in Deutschland nicht lebendig erhalten konnte. Und wie das deutsche Schulspiel in der bequemen Form des freien vierhebigen Paarreimverses einherschreitet, dem eine wahrhaft proteische Verwandlungskraft innewohnt, der aber von dem strengen Langvers weit ab steht, so hat die Saga der alten nordischen Prosa eine reiche Fülle fein abgestufter, nur nicht eben aufdringlicher Ausdrucksweisen abgewonnen. Wie der deutsche Knittelvers in der ganz deutschen Zeit des Sturmes und Dranges seine Wiederbelebung erfuhr, so ist nun auch in der Gegenwart, in der Zeit der Erwartung einer germanischen Neugeburt aus eigenem Blute, die alte germanische Form in ihrer Heimat und unter uns zu neuem Leben erwacht.

---

[1]) Zum Folgenden vgl. „Nordische Sagadichtung in alter und neuer Zeit" („Zeitschrift für deutsche Bildung" 1934, S. 234).

Digitized by Google

Eine eigentümliche Richtung in der neuen Prosaerzählung, die in Deutschland u. a. durch E. G. Kolbenheyers „Paracelsus" und durch einige Erzählungen von Hans Grimm vortrefflich vertreten ist hat die Aufmerksamkeit der Forscher auf die altnordische „Familensaga" zurückgelenkt, die fast gleichzeitig im skandinavischen Norden eine fröhliche Urständ erlebte. In ihrem Lichte lernte man allmählich auch welsche Riesen-Erzählwerke wie Balzacs „Comédie humaine" besser verstehen, die wenigstens nach Plan und Anlage, wenn auch nicht dem Wesen nach Ähnliches gebracht hatten. Allmählich dämmerte die Erkenntnis auf, daß die nordischen Sagamänner etwas Großes und Bodenständiges geschaffen hatten, was doch im vollen Sinne nur dem nordischen Menschen angemessen ist, was aber wie jede Erfüllung einer völkisch-stammhaften Sendung, auch der Menschheit etwas zu sagen hat. Wer der „Heuretes" dieses Typus gewesen ist, wird sich nie feststellen lassen. Die Saga ist auch in viel höherem Sinne Gemeinschaftsdichtung, dem Ursprunge und dem Geiste nach, als irgendeine andere der großen erzählenden Gattungen, das Heldenepos nicht ausgenommen. Auch sie wendet sich an eine bevorzugte Standesschicht, die aber noch unmittelbar im Bauerntum als der Hochform des Lebens verwurzelt ist. So entwickeln die eigentlichen Familiensögur in ihrer Gesamtheit das heldische Wunschbild, das in der rüstigen Lebensführung der nordischen Wanderrecken dauernd mitschwang. Diese Haltung ist auch bezeichnend für ihre unzweifelhafte „politische Tendenz". Den Gedanken heldenhaften Widerstandes gegen alle monarchistischen und ritterlichen Herrengelüste wollen sie in die Seele der jungen Generation senken, indem sie das Andenken der starken, unbeugsamen Vorfahren festhalten. Doch weit über alle Zweckabsichten hinaus hat die nordische Saga eine neue Erzählform begründet; sie hat ihre Mittel (nicht gerade in persönlich-individueller Prägung, aber in einer wundervollen Gesamtwirkung) mit einer solchen Freiheit und Sicherheit spielen lassen, daß sich die Darstellung des nordischen Lebens zu einer großen, reich geschichteten und reich bewegten dichterischen Wesenheit entfaltete[1]).

[1]) Die Saga verfiel, indem sie fremde, christliche, abendländisch-ritterliche Stoffe, aber auch solche der Heldensage im engeren Sinne (Dietrich v. Bern) aufnahm oder, gleich der deutschen „Heldendichtung" des späteren Mittelalters, mit unechten Märchenmotiven überladen wurde. Die „Fornaldar-Saga" steht in bedenklicher Nähe des Abenteuerromans. (Vgl. die Darstellung von H. Reuschel 1933.)

Digitized by Google

Heute sehen wir, daß hier, wenn wir das Bloß-Zeitliche abziehen, die alten Motive sinnbildlich-menschlich auffassen und sie in ihren eigenen Seelenbereichen vermehren und vertiefen, der „Saga" i. e. S. noch eine große Zukunft beschieden sein kann, sofern sich ihre Träger auf das Wesen, auf die besonderen Aufgaben und Schwierigkeiten dieser Art besinnen. In der heutigen Dichtung, die den Typus von neuem beschwört, fehlt es nicht an Mittel- und Marktware und an leblosen Zwischenformen, wie denn auch der Titel „Saga" oft genug fälschlich gebraucht wird. Ein Werk, das mehrere Geschlechter einer Familie behandelt, etwa in der Art der „Forsytesaga" von Galsworthy, verrät sich auf jeder Seite als Ereignisroman, wenn auch mit eigentümlichen, mit der Erstreckung gegebenen, dichterischen Werten und vielleicht mit einem gewissen sagamäßigen Hintergrunde. Der Inhalt hat wenig Beziehung zu dem Wesen der Form, die der Titel anspricht. Dieses Wesen haben unter den nordischen Erzählern der Gegenwart vor allem S. Undset und O. Duun (dieser besonders in den „Juvikingern") erfaßt und das Reich der Familiensaga auf eigenartige, durchaus angemessene Weise vergrößert.

Je eindringender wir sie betrachten, um so deutlicher erweist die Saga sich auf der einen Seite als nahe Verwandte des großen Epos, auf der anderen Seite als (systematisches) Übergangsglied zum eigentlichen Prosaroman und zwar hauptsächlich zu dem Ereignisroman. Die ganze Auffassung, der Aufbau, die innere und äußere Form usw. sind auf die vornehmste Prosa hin stilisiert, deren die Zeit fähig war. Das schließt die Tatsache nicht aus, daß die geschriebene Saga dem „mündlichen Erzähltone nachbildet", der nicht durch sich selbst gefallen, sondern den Inhalt wirken lassen will, der „wie ein glatt sitzendes Gewand sich dem Leibe anlegt" (A. Heusler: Germanentum, 1934, S. 137f.). Die Saga hat den bloßen Redebericht so hoch weiter gezüchtet, wie ihr eigener Stil wieder in dem neu-nordischen Prosaroman fortgebildet worden ist, der neben dem west- und mitteleuropäischen Ereignisroman sich immer noch sehr „schlicht" ausnimmt. Wie sehr altnordische Prosa dem heutigen „Konventionalstil" widerstrebt, davon gibt Heusler a. a. O. ein ergötzliches Beispiel. Er selbst las in einem Vortrage aus einer Saga vor, wie der Held einen Königsmann bei einem Gastmahl köpft. „Der Kopf fiel vor den König auf den Tisch, aber der Rumpf ihm auf die Füße, die Tisch-

Digitized by Google

tücher wurden blutig über und über." Daraus machte ein Zeitungsbericht: „In großem Bogen sprang das Haupt auf des Königs Tisch, und dumpf fiel der Körper Olaf auf die Füße, ihn über und über mit Blut besprengend." Das ist aber keine vornehm geschmückte, sondern geputzte Prosa. Mit diesem papiernen Drachen hat alle echte Wortkunst heute wie je zu kämpfen. Dem entspricht z. B. die viel freiere Behandlung der „Einzelheiten" im großen und im kleinen, die schlichte und doch mannigfache Abtönung und Abstimmung der sprachlichen Darstellung, die übrigens durch eingestreute Liedstrophen skaldischen Gepräges belebt und selbst am Rande ergänzt werden kann[1]). Betrachtet doch der bäuerliche Recke vom Schlage des Egil Skalagrimsson das Strophensprechen als eine seiner schönsten Gaben und als eine Aufgabe, die nicht unwürdig des Kriegers ist. Beide zusammen, jene Prosa und diese Lyrik treiben in der Darstellung der freien Bauern das eingeborene Heldisch-Aristokratische empor und geben ihm eine künstlerische Gestaltung, durch die es hochmenschlich-symbolischen Wert erhält. Man braucht da keine „berühmten Namen", wie im Epos, und wenn sie gebraucht werden, dann sucht man auch in ihren Trägern das Menschliche im Guten und im Bösen zu erfassen, ohne die großen Gestalten ins Mittelmäßige herabzudrücken. Die Saga hebt das Menschliche auf eine „Kammhöhe" empor, die jedem echten Sohn der Gemeinschaft gerade noch zugänglich ist.

Auf dieser Linie spielen sich die Erlebnisse und Taten ihrer Helden ab. Es geht hier nicht um Drachenkämpfe und mythische Brautfahrten, es geht um Landeignung und Thingstreit, um Fehde, Raub- und Rachezüge. Manches von den Beweggründen dieser Taten würde vor der christlichen Moral, hier und da vielleicht sogar vor der deutschen Reckenmoral der Völkerwanderungszeit nicht wohl bestehen. Aber darauf kommt es dem Sagamann so wenig an wie auf die biographische Vollständigkeit seiner Erzählung oder auf die sorgfältige psychologische und ursächliche Verflechtung der einzelnen Erlebnisse. Er bewundert nur die Entschlossenheit und Festigkeit seiner Helden, die ihr Ziel immer scharf im Auge halten und es völlig und ehrlich bejahen dürfen, welche Wege auch dahin führen mögen; nur das Niedrige wird immer aus-

[1]) Über den stilistischen und den darstellerischen Wert der Liedeinlagen vgl. A. Gödecke, Die Darstellung der Gemütsbewegungen in der isländischen Familiensaga (Hamburg 1932), S. 47.

Digitized by Google

geschlossen oder deutlich abgewertet. Die Saga legt hohen Wert darauf, daß der Held — auch die heldische Frau! — auch in der stärksten seelischen Bedrängnis, bei gewaltsamen und selbst bei listigen Handlungen sich immer noch „höchst heldisch beträgt". Neben diesen Gewaltigen im Reiche des Wollens, des Kampfes und der Selbstbemeisterung fehlt es nicht an Menschen von minderer Kraft und Größe der Seele und des Leibes. Es gibt eben Stufen des Großen und auch des Gemeinen in dieser Welt[1]). An sich ist hier „nichts gut oder böse", was diesen Menschen widerfährt; ihre Handlungsweise, ihr Verhalten „macht es erst dazu", ihre seelischen Kräfte im Kampfe des Lebens aber ziehen sie aus dem Tiefengrunde des gemeinschaftlichen Erlebens. Da zeigen sich hinter den einzelnen Figuren große Zusammenhänge nicht gerade von mythischer Art, aber oft von wilder, düster-glühender Schönheit, ohne daß zartere Töne ganz ausscheiden müßten. Das Schmelzende, Menschlich-Liebenswürdige hat freilich nur Berechtigung in den Ruhepausen und am Rande eines Lebens, das vor allem dem Kampf gewidmet ist. Aber auch der Kampf an sich ist so wenig ein unbedingter Höchstwert wie das Leben, so sehr man beide schätzt. Nur der rechte Kampf um rechte Ziele, mit rechten Waffen und mit rechter Gesinnung adelt den Mann und hebt ihn über das Gemeine empor; nur der Kampf, in dem das hochgeschätzte und gern in vollen Zügen genossene Leben des Edlen (auf den es wirklich „ankommt") freiwillig aufs Spiel gesetzt wird.

Nur wer zu diesen Wertungen innerlich ja sagen kann, wird auch die neuere Sagadichtung richtig verstehen, die viele Lebensformen und Zielsetzungen des heutigen Kulturmenschen in ihren Wertungsbereich mit einschließt, indem sie ihnen ihre hochmenschliche (nicht übermenschliche) Bedeutung abgewinnt. Auch da wächst der Mensch über seine einmalige Bestimmtheit und über seine persönlichen Belange weit hinaus, weiter selbst als im heldischen Versepos. So wird die neue Saga zu einer (für die volle und reine dichterische Spiegelung des Menschen und zumal des deutschen Menschen notwendigen) Ergänzung des Epos. Sie braucht mehr Weltinhalt, mehr Farbe und Umriß, mehr genaue Darlegung des einzelnen „Falles", an dem sie doch immer die tiefsten Gemeinschaftsbeziehungen aufdeckt. Das alles leistet die Prosa in ihrer

[1]) Über Menschendarstellung in der Saga vgl. C. Lugowski a. a. O. S. 205.

Digitized by Google

künstlerischen Behandlung. Sie nötigt immer wieder zu scharfem Hinsehen, sie dringt auf die Einzelheit, skizziert die größeren Tatsachenzusammenhänge mehr obenhin und begnügt sich mit Andeutungen auf die „selbstverständlichen" Hintergründe des Geschehens. Auch tritt der Held als einzelne Persönlichkeit mit festen Eigenschaften noch weniger stark hervor als im Epos, während Gegner und Spiegelfiguren von ganz anderer Prägung ihn stellenweise zurückdrängen; vor allem ist er viel stärker als der Held des Versepos und gar des Romans in Familien- und Stammesbeziehungen eingesponnen, wie ja auch die Erzählung gern durch mehrere Generationen durchgeführt wird und damit erst ihr scharfes Profil und ihren echten Gehalt erweist[1]). Wiederum hängt es damit zusammen, daß die Handlung sich gern über weite Zeiträume erstreckt, die nicht einmal als begrenzte und benennbare Zeitlänge gefaßt werden (wie z. B. in den homerischen Epen); in loser Auffädelung der einzelnen Punkte offenbart sich eine gewisse „Unendlichkeit". Dasselbe gilt von dem Lebensraum der Saga, der bisweilen in einer Geschichte die ganze Welt der Uferlandschaften der Nordsee und weitere Teile umfaßt. Ohne daß wir immer die Orte auf der Landkarte aufsuchen müßten, werden sie uns doch bekannt, und jeder von ihnen hat seine eigene Atmosphäre; jeder dieser Orte „lebt" in steter Wechselwirkung mit allen anderen, so daß jede Saga ihre „Landschaft" hat und alle Geschichten zusammen wieder einen einheitlichen geistigen Raum „darstellen". Alle miteinander atmen ja den Geist dieser Sagawelt und füllen einen Volks- und Zeitraum, der nicht dem großen Einzelnen allein eignet, der ihm vielmehr oft als die „andere Hälfte" seiner Welt kämpferisch gegenübertritt.

Kann die Menschheit diese Form auf die Dauer entbehren? Gewiß nicht, soweit ihr die Wirklichkeit so „heilig" ist, wie sie es dem germanischen, auch dem deutschen Menschen von jeher war. Diese Heiligung des Lebens schließt die Ehrfurcht vor dem „ganz anderen" nicht aus, aber selbst das Religiöse wird hier von den

[1]) Auch Adalbert Stifter hatte mit seinem „Witiko" eigentlich einen „Zyklus der Rosenberge" beabsichtigt. P. Wiegler (Gesch. der deutschen Literatur Bd. 2, S. 524) wirft dem Dichter vor: „Mühsam hält er eine Primitivität fest, die nach dem Epos strebt, nach harmonischer Einfalt, und doch zuletzt in die Nüchternheit von Annalen übergeht." Dieses Urteil spiegelt nur die Ratlosigkeit der literarischen Kritik gegenüber jedem Erzählwerke, das innerlich zur Sagaform hinstrebt, wenn auch dem Verfasser der Ausdruck fremd gewesen sein mag.

Digitized by Google

ursprünglichen Verbundenheiten der Menschen aus beurteilt und bewertet. Die Sage wird immer wieder erstehen, wo ein Volkstum sich auf die dem stammeigenen Leben innewohnenden und in seiner Steigerung sich entfaltenden Werte besinnt, um sich von ihnen leiten zu lassen. Sie enthüllt in dichterischer Spiegelung das Wunschbild, dem ein solches Volk zustrebt. So erblühte im skandinavischen Norden die alte Gattung in neuer Schönheit, als die nordischen Völker sich auf ihre überlieferte Sprache und Dichtung, Sitte und Wertung zurückbesannen, um auch ihre höhere geistige Kultur auf volkstümliche Grundlagen zu stellen. Daher denn auch die einzigartige Bedeutung der Sagaform für die nationale Bewegung in unserem eigenen Volke, die alles Individuelle und Einmalig-Überspitzte, alles Fremdartige und alles „nur Gedachte" zurückdrängen, dagegen die Wirklichkeit durchdringen will bis zu jenen letzten Urgründen, die keine Forschung mehr anschaulich macht, in die aber der nationale „Glaube" eindringt und denen die Kunst des dichterischen Gestaltens rechtes und sinnbildhaftes Leben abgewinnt.

Diese Erzählkunst wird immer gern in einem gewissen Helldunkel verharren: sie strebt aus der zivilisierten, mannigfach gebrochenen, verwachsenen und verkrüppelten Welt zurück in die „primitiveren" Schichten mit ihrem innigen Verhältnis zum Boden, ihrer gewachsenen Lebensform, ihren Naturglauben. (Der neue Bauernroman von Fr. Griese, H. E. Busse, K. Beste u. a. ist auf diesem Boden erwachsen[1]).) Oder sie führt nur in die früheren Zeiten unserer Geschichte und Vorgeschichte hin, wo deutsches, germanisches oder menschliches Leben überhaupt mit einer Frische und Echtheit aufsprudelte, die wir aus der Tiefe unseres Wesens rückhaltlos bejahen, an der wir auch gesunden können. Bauerngeschichten dieser Art wollen weder psychologisch noch soziologisch wirken, geschichtliche Sagaerzählungen erstreben weder wissenschaftlichen noch Kuriositätswert. Sie geben keine „modernen Menschen" in irgendwelcher beziehungsreichen Einkleidung und mit dem prickelnden Reiz einer fremden Umgebung. Was immer sie ergreifen, das begrüßen sie und wir als teuren Schatten, zu dem sich unser Wesen im tiefsten hingezogen fühlt, nach dem wir uns aus der Gegenwart mit ihrer technisierten Allerwelts-

[1]) Vgl. R. Petsch, Der deutsche Bauernroman, in den „Ostdeutschen Monatsheften" 1933, S. 331ff.

Digitized by Google

zivilisation heraus so oft gesehnt haben. Innerhalb jener Grundlinien gibt es eine Fülle von Möglichkeiten, in denen sich echte typenschaffende Genialität, an denen sich auch ehrliches Bemühen um eigene Gestalten bewähren kann. Hier seien nur einige Namen aus der Gegenwart des bislang „heimlichen Deutschlands" genannt, die sich auf diesem Felde versucht und als Entdecker neuer Ausrichtungen erprobt haben. An Vorgängern drinnen und draußen hat es ihnen nicht gefehlt, wir brauchen nur auf W. Raabe oder Knut Hamsun hinzuweisen; auch H. Stehr hat mindestens verwandte Töne angeschlagen. Uns gehen hier die eigentlich neudeutschen Formen an, die wir jenen Bahnbrechern verdanken.

So hat E. G. Kolbenheyer seine großen Erzählungen, unter denen der „Paracelsus" als Gipfel aufragt in Zeiten angesiedelt, wo zum wenigsten in einzelnen Persönlichkeiten der reinste Gehalt des Deutschtums „gotischer Prägung" mit einer wahren Naturgewalt hervorbrach. Freilich strebt der große Arzt und Landfahrer, der vielgehaßte und verfolgte Menschenfreund und Gottsucher über alle irdischen Bindungen natürlicher und schicksalsmäßiger Art hinweg in sein „Drittes Reich" hinein; aber gerade diese Flucht in die gottnahe Einsamkeit und der Aufbau dieses inneren Reiches sind von Grund auf deutsch. Und das Sprungbrett, von dem aus Paracelsus den Flug in die letzten Weiten antritt, ist immer wieder die wildbewegte, von allen Dämonen geplagte und doch nach Gott hungernde deutsche Welt — im 16. Jahrhundert und in Ewigkeit. Diese Welt schildert er mit einer wahrhaft verblüffenden Vertrautheit und mit der einzigen Kunst, sie unmittelbar anschaulich und zugleich höchst durchsichtig und sinnbildhaft zu gestalten. Weder die „Lebensbeschreibung" des Helden noch das Weltbild des Reformationszeitalters strebt irgendwie nach Vollständigkeit, und die „philologische Echtheit" der Sprache ist vielmehr Symbol für die innere Wahrheit, Bodenständigkeit und Eigengesetzlichkeit des Vorgangs, in den von drinnen und draußen durchaus nur das Wesentliche eingeht. Das eben ist „Sagastil". So greifen Wirklichkeit und Idee in epischer Entwicklung immer wieder ineinander und erzeugen einen dichterischen Vorgang, an dessen „Treue", innere Wahrheit und Bedeutsamkeit kein noch so gepriesener „historischer Roman" der älteren Zeit heranreicht[1]).

Ewiges Deutschtum, in der geschichtlichen Ferne aufgesucht und zum Spiegel der Gegenwart geschliffen, breitet vor allem Hans Friedrich Blunck vor uns aus. In jener Romandreiheit, die er neuerdings unter dem Titel „Die Urväter-Saga. Frühgeschichtlicher Roman unseres Volkes" zusammengefaßt hat, greift er als Geschichtserzähler und als Wesensschauer noch weiter zurück als Kolbenheyer: bis in jene engnatur-

[1]) Vgl. C. Wandrey, Kolbenheyer (1934), S. 127f. Ebenda über die Schichtung von Welt und Umwelt: S. 51f. (im Hinblick auf „Amor Dei").

Digitized by Google

gebundenen Schichten des Seelenlebens, in denen sich die Volkheit erst vorbereitet oder anfänglich entwickelt. Aber nicht um die Ausbreitung und Vermittlung urzeitlicher Erkenntnisse geht es dem Dichter, der vielmehr unser Auge öffnen und unser Herz entflammen will für die „einfachsten" und vielleicht kostbarsten Werte, die als Erbe jener Tage unter uns gewesen. Er macht uns zu Zeugen der Menschwerdung der Eiszeitwesen durch die „Gewalt über das Feuer"; er zeigt die Bildung der germanischen Rasse zur Steinzeit im „Kampf der Gestirne", und er fängt das ewige Ringen des rassischen Menschen um seine dumpf, aber stark empfundene höchste Bestimmung in dem Mythus aus der Bronzezeit, in Wielands „Streit mit den Göttern" auf. In echtem Sagastil glühen die einzelnen Punkte auf, während der „reale Zusammenhang" mit loser Fügung behandelt wird, doch immer auf letzte Triebkräfte höherer Art hinweist, die mit der Wesensart der handelnden Menschen (und ihrer dämonischen Umgebung) einmal gesetzt sind. Auch hier wird alles Tatsächliche durchsichtig gemacht und auf Wesentliches bezogen, das im Vorgang sich entfaltet (sich „integriert"). Aus einem ähnlichen Bestreben, eine vergangene und uns doch verwandte Kultur zu begreifen, aus dem Begreifen zu gestalten und die Gestaltung für den inneren Aufbau des zukünftigen Deutschlands fruchtbar zu machen, erwuchs die Erneuerung einer altnordischen Geschichte (von Ref dem Listigen) in Will Vespers Saga: „Das harte Geschlecht". Der Dichter macht uns die Hintergründe und die (heroischen) Wertungen der Wikingerzeit, die für den alten Leser selbstverständlich waren, deutlich und bewußt. Und er rundet die Lebensbeschreibung ab zu einem sagahaften, also mehr beispielsmäßigen als individuellen Lebensbilde des nordischen Herrenmenschen, der zuletzt zum Christen wird, ohne sein Bestes zu opfern.

Das Urtümliche oder Altehrwürdige, was diese Erzähler in der Form der Saga gestalteten, ist keine „Vergangenheit" für uns; es wirkt überall da nach, wo echtes Leben aus eigenen Wurzeln sich entfaltet und vor allem in dem Bauernstande, der immer der Natur am innigsten verbunden geblieben ist; dem die geheimnisvollen Kräfte in seinem Grund und Boden, wie K. Beste zeigt, „Gott oder den Teufel" bedeuten können und der vor immer neue Entscheidungen zwischen diesen Gewalten, aber auch zwischen Natur und Entfremdung gestellt wird. Hans Grimm, der als Auslanddeutscher die Not unserer Bauern aus epischer Entfernung hat ansehen lernen und dessen Liebe zum heimischen Boden unter der Sonne Afrikas, unter deutschen Fernsiedlern nur um so heißer entbrannt ist, sucht das Ringen des Landmannes unter den politischen, wirtschaftlichen und Zivilisationsverhältnissen der Gegenwart bis in die Tiefe zu verfolgen. Im „Volk ohne Raum" enthüllt sich Wesen und Bedeutung des Bauerntums als der Grundschicht des Volkes in eben diesem Ringen. Immerhin zeigt gerade dieses Werk, wie schwer es ist, die letzten sagamäßigen Wertsetzungen an einem durch und durch zeitgemäßen und zeitgebundenen, gegenwärtigen Vorgange zu entwickeln, ohne sie in der vollen Helle des Tages erörtern, ja verhandeln zu lassen. Damit wird die rein epische Hingegebenheit gestört.



Digitized by Google

Friedrich Griese hält sich ferner von den politischen Fragen im engeren Sinne, bemüht sich aber um die Fragen der Sittlichkeit der Gemeinschaft und jeder tieferen Lebensführung in unmittelbarer Verflechtung mit dem mütterlichen, segensreichen und zugleich gefährlichen Boden, auf dem der Bauer steht. An die Stelle der Konflikte des Tages rückt er ungeheure Ereignisse wie Naturkatastrophen („Winter") oder Kriegsläufte und wirtschaftliche Verwirrungen, die er mit einer gewissen zeitlosen Allgemeinheit behandelt, auch wenn er den Dreißigjährigen oder den Weltkrieg und seine Folgezeit darstellt. Die Dämonien der Menschen und ihrer natürlichen Verbände, der Landschaft und der Geschichte greifen da zusammen, um die wesentlichen Züge, Lasten und letzten Ziele des Menschentums hervorzutreiben. Vom Boden geht der Dichter aus, zum Boden kehrt er immer wieder zurück.

Es ist das Vorrecht, aber auch die schwere Aufgabe der Saga (wie die großen deutschen Erzähler der Gegenwart sie auffassen), die vordergründigen Ereignisse in ihren eigenen Farben und zugleich in einer mystischen Beleuchtung aus der Tiefe erstrahlen zu lassen und die realen Zusammenhänge des Vorgangs zwar anzudeuten und fest zu umreißen, aber sie doch so weit aufzulockern, daß sie dauernd über sich selbst hinausweisen auf höhere Ordnungen und Gesetzlichkeiten, die sich der unmittelbaren Entfaltung innerhalb der Zeit verschließen, die aber bei allen großen zeitlichen Geschehnissen entscheidend mitspielen.

Die nordische Saga der Gegenwart sieht das entscheidende Problem vor allem in der — nicht eigentlich konfessionellen — Haltung des Menschen zu Gott. Wenn S. Undset ein im Grunde fremdartiges Glaubenswesen in ihr heimisches Volkstum hineinträgt, so weiß sie doch dem Katholizismus überzeitliche, vor allem überultramontane, ja germanische Werte abzugewinnen. Viel freier schalten Dichtungen wie O. Duuns „Juvikinger" und vor allem die „Sara Alelia" von Hildur Dixelius mit der „Idee" der christlichen Religion, die sie für die schwerflüssigen nordischen Bauerngestalten mit ihren tiefen Seelenhintergründen erst erobern. Der Wandel der Zeiten ist auch hier unverkennbar. So naiv wie die altnordischen Sagamänner können wir das Verhältnis von heldischer Idee und Wirklichkeit nicht mehr ansehen, es geht alles durch das Denken hindurch. Aber der Geist wächst unter der Führung des Dichters über das herkömmliche Weltbild, über bloßes Grübeln und auch über das äußere Bekennen empor zum Glauben, zur Entscheidung und zum heroischen Bejahen der hohen menschlichen Werte. Das kann nur durch die Gestaltung und durch die Behandlung der Sprache gelingen, die noch um eine Stufe höher, ja vielleicht abstrakter sein darf als beim Versepos, ohne der Verstiegenheit zu verfallen; auch sie muß „klingen", doch mit

Digitized by Google

leiserem Tone als die Rede des Romans. Der karge, andeutend-hämmernde und „verhaltene Stil" der neuen Saga schreckt vor dem Herbsten und Kräftigsten, ja vor dem Rohen und Brutalen nicht zurück. Er scheut nur eines: das Banale und das Mittelmäßig-Behagliche, während er dem Zarten nicht ausweicht. Aber indem er das Derbe und Starke derb und stark „benennt" und bezeichnet und es in herbe, „drastische" Bilder faßt, läßt er immer zugleich Tieferes mit anklingen. Sein eigentümliches Schweben zwischen Himmel und Erde bestimmt die „Wortung" so gut wie die Bildgebung. Die Sagamenschen sind es ja — die handelnden, die erzählenden und die hörenden — denen jede Regung ihrer Seele zum „Erlebnis" des Ganzen werden und zu denen im Zustande des Erlebens schlechtweg alles „sprechen" kann, wie sich in den Erzählungen von H. Stehr „Gott" und „Seele" dauernd ineinanderschlingen.

## Anhang.

Im Jahre 1806 empfing Goethe den Besuch des dänischen Dichters A. Oehlenschläger. Er las ihm einige Gesänge des Nibelungenliedes in der Ursprache vor, und als er an die Stelle kam:

„Der herre tobelichen von dem brunnen spranc:
Im ragete von den herten ein gerstange lanc",

da wiederholte Goethe die letzten Worte „staunend, die Worte stark betonend, in seinem Frankfurter Dialekt" und fügte hinzu: „Das ist kapital." Ja, das ist wirklich groß gesehen und im Ausdruck monumental, kein Wort zu viel und keines zu wenig. Jedes Wort in dieser Strophenfolge greift uns ans Herz, aber der Dichter überläßt diese Wirkung den Tatsachen selbst und deutet sie nur durch die Form des sprachlichen Ausdrucks. Auch das ist Sagastil, wie so vieles, was aus der genialen Vorlage, der „Nibelunge Not" (um 1180) in unser „Lied" eingegangen ist. Im übrigen nehmen unsere nationalen Epen, besonders das „Nibelungenlied" nach Anlage und Sprachform eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem alten Heldenepos und der Saga ein. Die bequeme und doch straffe Form der vierzeiligen, breit ausklingenden Strophen mit ihrer mannigfachen Gliederung und Abstimmung ähnelt von fern der künstlerischen Prosaperiode, deren die deutsche Sprache damals noch nicht fähig war. Den gleichen Wechsel zwischen Gehenlassen und Zusammenraffen der Einzelteile zeigt die Anlage durchaus, ohne daß darüber die Grundlinie des sagenhaften Vorganges vergessen würde. „Nibelungen" und „Gudrun"



Digitized by Google

ordnen Einzelschicksale in die Geschichte ganzer Häuser ein, ohne die romanhafte Behandlung der Vorfabel, die wir bei Wolfram und Gottfried finden. Auch treten weder Siegfried, Hagen und Kriemhild, noch Gudrun und Hartmut in dem gleichen Maße in den Vordergrund der Erzählung, wie ein eigentlicher Romanheld. Alles ist in die epische Hochwelt eingegliedert und mehr oder weniger typisch behandelt, obwohl sich das alte Heldentum in den Motiven und Figuren mannigfaltig bricht. Gestalten wie Parzival und Tristan wirken als Träger ritterlicher und religiöser Ideale in der persönlichen Auffassung des Dichters und in einer persönlich — wenn auch nicht individuell — gefärbten Darstellung; beide sind, als „selbstverständlich", den ständisch-idealen Ordnungen eingegliedert. Die unmittelbaren menschlichen Werte treten dabei zurück. Dagegen behandelt das „Nibelungenlied", besonders in seinem zweiten Teil, den notwendigen Konflikt gegensätzlicher menschlicher Werthaltungen, der nicht eigentlich von den einzelnen Persönlichkeiten abhängt. Sie sind nur die besonders prädestinierten Träger dieses Konfliktes in einer verwickelten, ja vernichtenden Situation. Auch diese Situation ist nichts weniger als zufällig, sondern eine solche, die einmal zustande kommen muß, wenn die verschiedenen Pflichten der inneren und äußeren Welt auf geeignetem Boden — etwa an der Wende zweier Kulturschichten — aufeinanderstoßen. Als echte Sagamenschen nehmen die Nibelungen ihr Schicksal auf sich, ohne an ihren inneren Leitwerten irre zu werden. Der Konflikt greift also hier viel tiefer als z. B. in Chrestiens und Hartmanns „Iwein", wo er mehr zufällig-abenteuerlich, also mehr romanhaft begründet ist.

## D) Der Roman

### I. Allgemeines[1])

Wir erwähnten bereits, daß ein großes Erzählwerk wie die Forsyte-Saga von Galsworthy trotz ihres Namens keine Erzählung von der besonderen Art ist, die wir in Anlehnung an die altnordische Prosa als „Saga" bezeichnen und deren wesentliche Merkmale wir zu bestimmen suchten. Daß es sich um eine Familiengeschichte handelt, ist rein äußerlich. Danach gehört das englische Großerzählwerk in eine Reihe etwa mit E. Zolas Folge: „Rougon-Macquart" oder mit H. de Balzacs

[1]) Vgl. zum Folgenden G. Lukács, Die Theorie des Romans (1920); dazu F. Schmidt, Die Erneuerung des Epos (1928), S. 28ff. — W. v. Scholz, Das unterhaltsame Tagebuch (1928), S. 261ff.

Digitized by Google

„Comédie humaine"; auch deutsche Erzählungen wie Th. Manns „Buddenbrooks" und O. Stößls „Haus Erath" gehören hierher, so sehr sie sich nach Auffassung und Technik voneinander unterscheiden mögen. Gewiß geht durch alle diese Erzählungen eine „Kollektiv-Persönlichkeit" hindurch, die kennzeichnende Züge trägt und dem Schicksal besondere Angriffsflächen darbietet. Von weitem gesehen, kann ein solches Werk denn auch Wesen und Geschicke der Menschheit im großen oder der Einzelnen beleuchten, besonders soweit sie in familiäre oder andere Zusammenhänge eingesponnen sind. Aber alle Gegebenheiten, die inneren wie die äußeren, gehören hier durchaus oder ganz überwiegend einer scharf charakterisierten Erzählkunst der Erfahrungswelt an und wirken zunächst mehr oder weniger „abenteuerlich". Die Motive überraschen und fesseln uns durch ihre Beziehungsfülle und ihre typische Steigerung, ihre Buntheit und ihre Triebkraft; die Handlung zwingt durch ihre Geschlossenheit und Folgerichtigkeit zur Bejahung. Die idealen Ordnungen, in die sie eingegliedert wird, sind von der menschlichen Moral oder von irgendeiner anderen Bindung her bestimmt, die wir auch im Leben anerkennen müssen, ohne uns dessen alle Tage bewußt zu werden. Wissenschaftliche Zeit-Lehren wie die vom steten Anstieg oder vom dauernden Verfall der Kultur, von der Überwindung anfänglicher Einfalt durch eine kompliziertere Lebenshaltung, von dem Absinken frischer, naiver Tatkraft in das müde Gehenlassen des Nervenmenschen, von der Doppelsinnigkeit jedes „Fortschritts" geben die Grundlinien des Geschehens, die Kategorien der Beurteilung von Menschen und Verhältnissen, die bedeutendsten Stimmungsnoten her. Und das „Schicksal", das sich in dem Gesamterlebnis auswirkt, steht sehr nahe am Naturgesetz mit seinen psychologischen und soziologischen Ausstrahlungen. Es hat so wenig wie die Entscheidungen der einzelnen Menschen (abgesehen von einigen „Träumern") mit der menschlichen „Freiheit" oder mit den höchsten Gesetzlichkeiten zu tun, die der Sagamensch jenseits aller „Erfahrung" annimmt und bejaht.

Dennoch haben die genannten Erzählwerke ihre hohe dichterische Bedeutung und das gerade durch die allgemeineren Gesichtspunkte, unter die sie die bunte Folge fesselnder Geschehnisse rücken, um sie in einem höheren Sinne „verständlich" zu machen. Sie rücken damit das „Seltsame" um eine Schicht weiter in den Hintergrund und lassen den Menschen aufhorchen bei den Ordnungen, Verpflichtungen und Notwendigkeiten, deren Wirkung der Alltag zumeist in ihm abgeschliffen hat. Sie können weiterhin an jene letzten Werte und Bindungen rühren, in denen die echte Saga wurzelt und aus denen sie dauernd ihr inneres Leben schöpft; aber diese erscheinen hier nur am Rande oder werden wie durch einen Schleier hindurch gesehen. Ihre kräftige Gestaltung, ihre volle programmatische Auswertung würde den Reiz der „Romanerzählung" im engeren Sinne aufheben und dem „auf den Roman eingestimmten Menschen" die poetische Freude verderben.

So hat der dichterische Roman seine eigene Sinnhaftigkeit; dadurch hat er sich über jene Erzeugnisse der Literatur erhoben, die man früher mit dem Namen bezeichnete und die noch heute unter dieser

Digitized by Google

Flagge auslaufen, um den Lesehunger sensationsbedürftiger Menschen zu befriedigen. Wir nehmen auf den „Trivial-Roman" hier nur ganz gelegentlich und nur deswegen Bezug, weil es vorkommt, daß Leser, die in erster Linie für die Saga reif und eingestimmt sind, mit einer anderen Schicht ihrer Seele dem dichterischen Roman (selbst in primitiven Gestalten[1])) zuneigen. Diese beiden Formen stehen (wie die eingangs erwähnten Zwischenformen zeigen) doch in enger Wechselwirkung miteinander (nicht zuletzt in allem technischen Zubehör), insofern sie beide dem „Leben" mit seinen Gegebenheiten einen tieferen Sinn abgewinnen wollen. Nur kommt die Saga zuletzt vom Mythus her und strebt zum Leben hin, dem sie die große Form aufprägen will, während der Roman von der naiven Erzählung des Erlebten oder Erdachten herkommt und in die Welt der geistigen Bedeutung emporstrebt.

Goethe hat bei uns mit seinem „Werther" und seinem „Meister" den Trivialroman des 18. Jahrhunderts am entscheidendsten überwunden, ohne doch das Gebiet des Begreiflichen zu verlassen. Die Romantiker, die den Roman rasch als ihre Lieblingsgattung erkoren, waren von der Auflösung aller Rätsel am Schluß des Meisterromans wenig erbaut. Sie selbst strebten eigentlich über die Grenzen der Dichtungsart hinweg, ohne den Weg zur Saga zu finden. Vielmehr geriet ihre Großerzählung unter die Einwirkung einer anderen Lieblingsform: des Kunstmärchens mit überweltlichem Hintergrunde. Daher denn so manche Romane von hohen dichterischen Verdiensten, wie der „Ofterdingen" von Novalis oder wie A. v. Arnims „Kronenwächter" im Allegorischen enden. Damit ist ein neuer Typus angedeutet, der aber nicht durch die unmittelbare Anschauung von der inneren Wahrheit und Bedeutung der Vorgänge überzeugt, sich also nicht als lebensfähig erwiesen hat und hier beiseite gelassen werden darf. (Über die Romantheorie Schellings vgl. Kein a. a. O. S. 391 ff.)

Der Trivialroman, von dem die Klassiker wie die Romantiker hinwegstrebten, war übrigens selbst das Verfallserzeugnis uralter Erzählkunst, deren erste Anfänge doch schon den Willen zur Vertiefung der „wunderbaren" Vorgänge mindestens in Ansätzen verrieten. Die ganze Entwicklungsgeschichte des Romans, die wir hier nicht aufrollen können, zeigt aber wieder das Ringen zwischen einer bunten Abenteuerfolge (die an sich schon auf die Buntheit und Seltsamkeit, auf die Gefahren und die tieferen Aufgaben des Menschenlebens hinweisen kann) und einer stärkeren Betonung der innerweltlichen Ordnungen, die gerade das Seltsame und Überraschende mit einer merkwürdigen Gegensätzlichkeit hervortreibt. Besteht dort die Gefahr des Absinkens in das bloße Geschichtenerzählen, so droht hier die Klippe einer unanschaulichen Gedankendichtung, die dem Lesedrama bedenklich nahesteht.

Die Griechen waren es, die der mehr oder weniger phantastischen Erzählung nicht-mythischer Richtung zuerst eine gewisse Bedeutung abgewannen. In ihren Anfängen bei den ionischen Siedlern

[1]) Historische Zusammenhänge bei M. Thalmann, Der Trivialroman des 18. Jahrh.s und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. (Berlin 1923.)

Digitized by Google

in Kleinasien zeigt sie noch enge Berührung mit deren Geschichtsschreibung, Reise- und Kriegsberichten. Sie ist dort gewissermaßen die volkstümliche Schwester der ritterlichen Standesdichtung, des homerischen Epos. Wie gern erging sich die Masse jener Auslandsgriechen mit ihrer Leichtlebigkeit und Leichtgläubigkeit, ihrer Wundersucht und Lebensklugheit einmal zwischen Erde und Fabelwelt, ohne je den Boden ganz unter den Füßen zu verlieren. Einen Schritt weiter nach der einen oder nach der anderen Seite, und der Anschluß an die Fabeldichtung oder — an die ionische Philosophie war erreicht! Der griechische Roman hat keine persönlichen Leistungen ersten Ranges hervorgebracht; nicht einmal seinen „Heuretes" können wir namhaft machen, und es hat durchaus den Anschein, als ob verschiedene Stämme der Wundererzählung nebeneinander aus irgendwelchen Vorformen aufgewachsen wären und erst allmählich ihre Äste ineinandergeschlungen hätten. Jedenfalls ist erst in der eigentümlichen Luft der Sophistik (mit ihrem denkerischen Radikalismus und mit ihrer tendenziösen Menschenvergötterung) die alte Wundergeschichte zu dem geworden, was wir heute als „griechischen Roman" bezeichnen.

Die hellenistische Welt hat diese Erzählform nach zwei Hauptrichtungen hin entwickelt, je nachdem das „Ich" oder die „Welt" mit ihren Wundern und mit ihrer tieferen Sinnhaftigkeit im Vordergrunde standen. Hier wie dort schied sich zunächst das Seltsame von dem Alltäglichen und aus dem Unbegreiflichen lösten sich wieder höhere Ordnungswerte ab. Damit waren die beiden Unterarten des „Entwicklungs"- und des „Ereignisromans" grundsätzlich gegeben, die anfangs nicht scharf geschieden waren und sich nachmals oft ineinanderschlangen. Jede von ihnen entfaltete sich in einer Fülle von Einzeltypen, die nach ihrer Höhenlage und Tendenz, nach ihrer Stimmung und nach ihrem Stoffgebiet usw. voneinander geschieden waren. Allmählich fanden sich doch die nächstverwandten Formen zueinander und erzeugten Gebilde von einer gewissen typologischen Reinheit, ohne ihrer Urverwandtschaft mit den alten Geschwistern ganz zu vergessen. Denn dadurch eben bewegt ja der echte Erzähler unsere Herzen, daß er Menschen und Schicksale, Landschaft und Atmosphäre, spannende Ereignisse und tiefere Bedeutung zu steter Wechselwirkung ineinanderschlingt, um doch das Letzte und Höchste so oder so auszudrücken.

Digitized by Google

Wir betrachten die beiden Hauptäste der Romankunst jetzt im Lichte der Vollformen, zu denen sie sich im Laufe der Zeit entwickelt haben.

## II. Der Entwicklungsroman[1])

Von den beiden Grundformen des Romans i. e. S. steht der Entwicklungsroman dem Epos und der Saga noch am nächsten: als eine Art Heldengeschichte vom vorbildlichen Menschen oder von dem Träger hoher menschlicher Möglichkeiten. Aber die neue Form entsprang nicht aus der naiven Bewunderung der Heroen und Propheten, die sich von jeher in Versen ausgesprochen hatte. Sie ist ein Erzeugnis bewußter Reflexion, gleich der „Abhandlung" (der „Diatribe"), mit der sie auch die Prosa gemein hat. Die Sophisten und die zynischen Philosophen konstruierten sich Heldengestalten, die irgendwelche ausgeklügelten oder doch abgeleiteten „Ideale" durch ihr Leben und ihre Taten nachdrücklich „vertreten" sollten. So wird der sinnenfreudige und lebensstarke Herakles (s. oben S. 20) zum Asketen, der seinen Leib betäubt und seinen Geist allein auf das Wesentliche richtet. Auch Könige erfuhren eine solche vorbildliche Behandlung, weil man ihnen einen weiten Aktionsradius diesseits der mythischen Sphäre zutraute. Man wollte so den inneren Menschen aufwecken und anreizen, doch auf dem Umwege über die Vernunft, um ihn dann zur höchsten, bewußten Leistung (des „Homo sapiens") zu befähigen. Bei Xenophon wird also der jüngere Kyros zu einem ins Heroische gesteigerten Asketen. Sein Roman ist ein Fürstenspiegel in biographischer Form. Der Held lebt die Entwicklung vor, die der Leser von edler Artung durchmachen soll. Freilich werden hier keine heldischen Urtriebe geschildert und erweckt. In dem Prinzen Kyros vereint sich die spartanische Manneszucht mit jener athenischen Geistesfreiheit, die Sokrates vorlebte. Von ihm strahlt eine heroische Atmosphäre von seltsamer, fast lebensfremder, eben von romanhafter Art auf die ganze Darstellung aus. In diesen Dunstkreis gehört z. B. das klassische Liebespaar Araspes und Panthea: das Heldenweib, das den geliebten Mann in den Schlachtentod

[1]) Wir fassen unter dieser Bezeichnung auch den sog. „Erziehungs"- und „Bildungs-Roman" zusammen. Zur historischen Typologie vgl. M. Gerhard, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes „Wilhelm Meister". (Halle 1929).

Digitized by Google

treibt, dann aber seinen Verlust nicht ertragen kann und ihm in einem heldischen Freitode folgt[1]). Ein solches Erzeugnis hat sich von dem Lehrvortrage der Philosophen (und den Übungen der Rhetoren) noch nicht weit genug abgelöst, um als „Dichtung" gelten zu können. Dazu mußten die hohen Kräfte des Helden erst zu „unerhörten" Taten führen. Als wahre Synthese des mythischen Helden und des königlichen Weisen und Idealmenschen erschien den Ioniern Alexander der Große auf seinem von tausend Wundern umspielten Zuge nach dem fernen Indien. Als Heiland hatten ihn ja (den seine eigenen Offiziere nicht verstanden und die festländischen Griechen mit tiefem Mißtrauen verfolgten) die längst wieder unter persischer Knechtschaft seufzenden Ansiedler Kleinasiens begrüßt. Aber nicht die Gunst der Götter machte seine hinreißende Größe aus, sondern die geheimnisvolle Kraft in ihm selber, die nach dem Wunderbaren in der Welt hindrängte und eine lockende und fesselnde, zugleich aber geistig erhebende Atmosphäre um ihn verbreitete. Das „So was gibt es" was hier auf das engste verbunden mit dem „Sieh, das hat der Mensch getan". In dieser Wechselwirkung lag der Keim echt romanhaft-dichterischer Wirkung, der sich freilich in den griechischen Erzählungen niemals voll entfaltete. Die späteren Alexander-Romane, die auf das Mittelalter hinüberwirkten, wurden mehr und mehr zu Volksbüchern von blühender und sprühender Fabulierlust, die aber ein überzeugendes und symbolisch-bedeutsames Bild der Hauptfigur so wenig hervorzauberten wie später, im 16. Jahrhundert, etwa die Historie von Dr. Johann Faust. Andererseits machte sich wieder die „Bedeutung" auf Kosten des Abenteuers selbständig, besonders in den späteren Propheten- und Apostel-Aretalogien, die ohne starken Aufwand an Phantasie vorzugsweise ihre Lehr- und Werbezwecke verfolgten. Erst die spätesten dieser Erzeugnisse, z. B. die altchristlichen „Pseudoclementinischen Schriften" (von den Kämpfen des Petrus mit dem Magier Simon) versuchten eine fruchtbare Synthese beider Grundkräfte. Hier lag aber der griechische Ereignisroman bereits vor.

Die bedeutendsten Romane des Mittelalters versuchen ihren Helden in die höchsten Formen des (höfischen) Gemeinschaftslebens als vorbildliche Führer einzureihen, ohne ihn seiner jen-

[1]) Vgl. die „romanhafte" Max-und-Thekla-Handlung in Schillers „Wallenstein".

Digitized by Google

seitigen Bestimmung (im christlichen Sinne) zu entfremden. Auch diese Zusammenschau der beiden letzten Ziele des Menschen ist die Frucht einer Denkarbeit, deren dialektische Wurzeln und deren Fortschritte bis zur höchsten Einsicht in dem Werdegange des Helden, in seiner „Entwicklung" sich spiegeln. Dabei werden seine inneren Triebkräfte durch allerlei Proben und Konflikte, auch durch stufenweise Belehrung in Bewegung gesetzt und verfeinert; doch muß er das Höchste selber leisten und erfahren. Hier finden wir schon sehr hohe Leistungen epischer „Integration". Der „Tristan" des Gottfried von Straßburg zeigt freilich nur am Anfang eine folgerechte (aber problemlose!) Entwicklung mit der Richtung auf ein höfisches Idealmenschentum von seltener Fülle; doch bricht diese Entwicklung ab, sobald das Liebesabenteuer einsetzt, womit die ganze Erzählung auf eine andere Ebene hinübergleitet, unter die Grundeinstellung des Ereignisromanes tritt. Als Hauptmotiv darf dagegen die Entwicklung des Helden in Wolframs „Parzival" und in Grimmelshausens „Simplizissimus" angesprochen werden: in dem tiefsinnigen Versroman des Mittelalters mit seiner Straffheit bei aller Fülle und Freude am Einzelnen, und in der bedeutenden, farbenprächtigen Prosaerzählung des Barockzeitalters mit ihrer oft verwirrenden und zerfließenden Buntheit. Mit diesem Gegensatz der äußeren Form sind auch zwei polare Möglichkeiten der Auffassung und Gestaltung im Bereich des Entwicklungsromans bezeichnet. Die Stoffwahl, das Verhältnis zur Wirklichkeit, die Anlage der Handlung, die Auswahl, Führung und Gruppierung der Figuren, alles greift hier und dort ineinander.

Wolframs Werk entspricht dem mittelalterlichen „Gradualismus"[1]) in deutscher Abwandlung. Danach kann der berufene, hochwertige Mensch von seinem Lebensboden aus ohne den Umweg über Klerus und Kloster zu seinem Gott kommen. Die Wunderdinge und Wunderhilfen des Grals stehen in ursprünglichen Beziehungen zu dem Wunderbaren, was uns dauernd im Leben umschwebt. Und sie wollen vor allem das Wunderbare, das Gottverwandte im ritterlichen Menschen auftreiben im Sinne einer höchsten, episch-dichterischen Wahrheit jenseits alles dessen, was die Erfahrung geben oder die Vernunft ergründen kann. Um diese neue Synthese von Ritterehre und Gottesdienst herauszuheben, werden Gestalten wie Gawan und Feirefiz, aber auch Orilus und Keie neben Parzival gestellt; müssen holde und reine, lockende und mahnende Frauen

[1]) Vgl. G. Müller in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" Bd. 2, S. 681ff.

Digitized by Google

seinen Lebensweg umgeben; müssen ernste, geförderte Menschen je nach ihrem Vermögen seine Entwicklung leiten, wie Gurnemanz, der „Karfreitagsritter" und Trevrizent. Diese Entwicklung führt ihn stufenweise von der jugendlichen Dumpfheit über eine kurze Strecke naiv heldischen Lebensgenusses ohne Fehl und Tadel und über eine lange Zeit der Verbitterung und Gottentfremdung hin bis zu seiner inneren Erlösung und äußeren Krönung. Auf diesem Wege kommt nichts Fremdes in ihn hinein. Auch sein Zerwürfnis mit Gott entspricht nur einer Stauung des inneren Vorgangs, die Wolfram mit feinem Gefühl der inneren epischen Form abgewonnen und so anschaulich wie bedeutsam dargestellt hat. Gerade hier zeigt sich, was der Entwicklungsroman dem Helden abzugewinnen vermag. Der unreife Mensch hat kein rechtes Verhältnis zu Gott, und von den gewöhnlichen Formen des Glaubens und der Verehrung wird er, wenn edle Art in ihm steckt, nur abgestoßen. Der voll entwickelte Edelmensch aber bewährt die Kraft, aus schwerster Schuld zum Heil zurückzufinden, ohne daß es der Fürbitte der Heiligen bedürfte. Das ist nur möglich in einer nicht mehr natürlichen, sondern ritterlich-poetisch erhöhten „realen" Welt. Die epische Distanz kann ohne Zwang betont werden, weil sie der ritterlich-gesellschaftlichen Distanz entspricht; zu dem allen gehört der eigentümlich „entfernte", der pflügende, bohrende, grübelnde Stil, für den der glattere Gottfried von Straßburg nur Hohn übrig hatte; ebenso die eindrucksvolle Behandlung der einzelnen Bilder und Szenen durch den lebensfrohen und doch geistigen Dichter, der mit liebenswürdigem Humor, immer mit einer gewissen Schalkheit oder sonst mit einer (reflektierenden) „Haltung" die Dinge betrachtet, um ihnen ihren Sinn abzugewinnen. Seine Zwischenbemerkungen wirken zumeist einfallsmäßig, zufällig, lose, und doch vermitteln sie mit jener Verhaltenheit, die auch der Saga eignet, dem Eingeweihten tiefere Bejahungen und Wertungen im Sinne des „Gradualismus". Dabei unterscheidet sich der Versroman deutlich von der Saga: einmal durch ein viel stärkeres Überwiegen des Wunderbaren (also des Abenteuers in seiner höchsten Steigerung), ferner in der Auffassung des Helden. Dieser vertritt das ständische (und zugleich menschliche) Wunschbild nicht nur in typischer Reinheit mit einigen persönlichen Abwandlungen, sondern mit starken Brechungen (Waldknabe, törischer Ritter, Zweifler), die aber die selbständige Aneignung und volle Entfaltung des Ideals verbürgen. Auch diese letzte Entfaltung ist aber wieder ein wunderbares Geschehen und nicht bloß die Auswirkung vorhandener Energien, die an sich schon als Erhöhung und Verwesentlichung des Lebens gilt.

Dem Dichter des „Simplizissimus" fehlt die gläubige Weltfrömmigkeit seines großen Vorgängers. Als Mensch der älteren, ernsteren Barockzeit verachtet Grimmelshausen die Welt mit ihren Reizen: außen sieht er nur trügerischen Glanz und innen Leere, ja Verworfenheit und Seelentod, solange die seelische Magnetnadel ihren Pol nicht gefunden hat. Bietet doch der große Krieg dem ernsten Betrachter christlicher Art nichts weiter als eine rasende Folge von Eroberungen und Zerstörungen, Erfolgen, Abstiegen und Abstürzen, von Verbrechen und wilden Genüssen: alles von anderer Art als in der Ritterwelt eines Wolfram,

Digitized by Google

die das Böse nur an der Peripherie mit einschloß. Auch hier erscheint das Hochmenschliche in merkwürdiger Brechung oder Verschleierung. Die ursprüngliche Lebensform des Helden ist: Dämonie, mit schlechtem Gewissen vor dem sittlichen Ideal. Dieses Ideal schwingt immer mit als Widerspruch gegen die schrankenlose Dynamik und das gehetzte Tempo, gegen alle Triumphe der Sinnlichkeit und vor allem gegen die wahrhaft teuflische Zielstrebigkeit dieser Welt. Das alles greift ineinander in der Schau eines gereiften Menschen, der sich nun an der Entfaltung der „wilden Welt" mit einem gewissen epischen Behagen erfreuen kann, während er sich in seine sichere Höhle rettet, in die er seinen Helden allmählich nach sich zieht. Auch diese „andere Welt" in ihrer einsiedlerischen Gestaltung ist natürlich ein erzähltes „Als ob", eine phantastische Übersteigerung. Aber nur durch die ungeheure (poetische) Spannung zwischen beiden Lebenszuständen vermag der Dichter das Durchdringen des Helden von außen nach innen überzeugend zu gestalten. Dieser Aufstieg vollzieht sich nicht in einer klaren Stufenfolge wie bei Wolfram, sondern durch einen „Bruch", eine gänzliche Sinneswandlung des Helden, der er immer wieder nahekommt, um sie immer wieder zu verfehlen, bis er am Ende seines Lebens die Wahrheit ergreift und die Folgerung aus seiner Bekehrung zieht. Simplizissimus ist, seiner ganzen Lebensführung nach, kein vorbildlicher „Held", sondern das auf Spannung und auf Erhebung konzentrierte Bild des Menschen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, der zuletzt den Frieden für seine Seele da findet, wo er ihn als Kind gehabt hat. Nur hier ist das Wesentliche zu finden, auf Grund endgültiger Einsicht in die völlige Nichtigkeit der Welt. So führt auch hier die Lebenslinie zu ihrem Ausgangspunkt zurück; nur auf einer viel höheren Ebene, so daß wir sie mit ihren mannigfachen Windungen als eine Spirale ansprechen dürfen.

Der Entwicklungsroman arbeitet nicht so sehr wie die „Saga" und das „Epos" mit den idealen Bindungen des Blutes oder ursprünglicher Menschheitsberufe, deren Grundformen zu allen Zeiten und unter allerlei Kulturverhältnissen immer wieder auftauchen und unmittelbar verstanden werden können; wie alle Romankunst rechnet er mit der vielfältigen Verflochtenheit und Bedingtheit unserer Wirklichkeit und spiegelt die Zielsetzungen eines bestimmten Zeitalters mit ihrer besonderen Kulturlage; dennoch wird er bei wahrhaft künstlerischer Durchdringung des Stoffes sinnbildlich wirken und verschiedenen Leserkreisen immer wieder Neues und Besonderes sagen. Die Saga stellt fest Geglaubtes und Bejahtes dar, was die Kette der wirklichen Vorgänge immer wieder durchbricht. Der Entwicklungsroman dagegen bezieht seine letzten Werte und Voraussetzungen mit in den realen Zusammenhang der zeitlichen Vorgänge ein, weil er uns selbst ihnen zubilden will; er schildert also ein Werden, ein Reifen zu

Digitized by Google

etwas hin, was erst in der vollen Entfaltung des Helden und seiner Welt seinen reinen Wert offenbart. Auf der „Wanderschaft", im bunten Wechsel der Eindrücke, erschließt sich die äußere und die innere Welt[1]). Der zeitliche Ablauf des epischen Vorgangs spiegelt auch wohl die Stufenleiter seiner Werte, der dann wieder der hierarchische Aufbau der Schichten in dem Helden und seiner Umgebung entspricht. Alle früheren, d. h. „unteren" Schichten müssen „überwunden" werden, aber sie können auch „aufgehoben" werden im Sinne der Hegelschen Geschichtsphilosophie. Der völlige Bruch mit dem weltlichen Leben im „Simplizissimus" ist selbst wieder zeitlich bedingt und durch mannigfache Annäherungswerte vorbereitet, wenngleich ihre Stufenfolge nicht rechnerisch genau verfolgt werden kann. Im allgemeinen hatte ja das Spätbarock wenig für weltflüchtige Stimmungen über; der Dichter mußte seine Leser auf den Abschluß der Geschichte in der freiwilligen Einsiedelei vorbereiten und „einstimmen", indem er das große Leben „zunächst" mit seinen (Schein-) Werten darstellte, die unmittelbare Anschauung immer wieder durch Reflexionen überdeckte und doch in der ganzen Folge seine wahre Meinung hervortreten ließ. Damit ist die Stellung des vorzugsweise für geistige Wertungen bestimmten Entwicklungsromans in einer von Hause aus leben-bejahenden und dem Geiste gegenüber skeptischen Zeit umrissen. Je freier und geistiger ein Zeitalter ist, um so mehr lockt es das Genie zur symbolischen Darstellung seiner menschlichen Lebensziele in der Gestalt eines wohlberechneten und bei aller Buntheit der romanhaften „Darstellung" doch innerlich folgerechten biographischen Romans. Da erscheint denn „der Sohn der Zeit", der allen vorwärtstreibenden Richtungen offen ist und durch den sie bei aller persönlichen Besonderheit doch eine typische Ausprägung und zugleich eine angemessene Steigerung und Vertiefung erfahren. Die innere Schicht des Entwicklungsromans (mit Einschluß seiner Vorstufen, Abirrungen und Sproßformen) spiegelt auf eigenartige Weise die Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst im Hinblick auf die letzten Leitwerte des vergeistigten Lebens — eine Auseinandersetzung, die sich nur in besonders reifen und begnadeten Zeitaltern einmal in gerader Linie vollzieht. Diese „ruhige Erörterung durch Entwicklung" aber ist es ja, die vor allem zur epischen Gestaltung hindrängt.

[1]) Daher das Wander- und Bummelmotiv in der romantischen Erzählung (vgl. S. 222, Anm. 1).

Digitized by Google

Man kann den großen Schritt von der Enge der Verstandesaufklärung zur Weite und Höhe des idealistischen Humanismus beobachten, wenn man den autobiographischen Roman „Anton Reiser" von K. Ph. Moritz und Goethes „Lehrjahre" nebeneinanderhält. Die Jugendgeschichte Anton Reisers führt in eine Zeit enger und strenger bürgerlicher Gebundenheit hinein. Der Held mit seinem dumpfen Freiheitsdrange wird zunächst mehr durchs Leben gezogen und gestoßen als von freier Zielsetzung getragen; er ist mehr ein Zufallsprodukt als ein „Bildner" des eigenen Menschentums. Erst Goethe hat die Mitte erfaßt zwischen Selbständigkeit und Führung von außen, zwischen Hell und Dunkel (oder Dumpfheit), wie die Erzählung sie verlangt. Er stellt Wilhelm Meister als Sohn des wohlhäbigen Bürgertums dar, das eigene Wege gehen kann und über sich hinausstrebt, auch ohne „akademische Bildung". Goethe schickt seinen Helden in die Schule des Lebens und — des Irrtums. Er hat keinen anderen Führer als den romanhaft-unbestimmten Drang nach einer neuen Lebensform, nach einem beglückenden „Werden". Wie so mancher Held im späteren Entwicklungsroman, befindet sich auch Wilhelm auf der Wanderschaft, dem Orts- und Raumwechsel entspricht sogar die wachsende Gebietserweiterung und Vertiefung der Erzählung selbst im Verlaufe ihrer künstlerischen Entstehung. Die Urform der Geschichte, „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", deren Schluß ja nicht vorliegt, sollte höchstwahrscheinlich bis zur Begründung eines deutschen Nationaltheaters führen, in freier Ausführung des Hamburger Bühnengedankens. Die Stufenfolge der Spielformen sollte die Schichtung des Lebens spiegeln, wie das Schauspiel selbst ein Spiegel des Lebens ist[1]). Da wurde der junge Held von der reinen Spielerei (des Puppentheaters) bis zum höchsten ästhetischen Spiel mit dem Leben geführt, indem er sich von jeder Stufe mit ihren Reizen und Werten in einer heiligen Unzufriedenheit abwandte und Höherem zustrebte, nicht ohne den fördernden Einfluß gereifter Mitmenschen, denen doch gerade seine Entwick-

[1]) Also nicht die unmittelbar gegebenen Lebensformen selbst (hier die des Bürgertums) werden bedeutungsvoll gestaltet, wie es in der „Saga" der Fall ist. Anders die späteren Standesromane z. B. von der Art G. Freytags: aber da fehlt die große Entwicklung des Helden zum Idealtyp seines Berufs wie zum sinnbildlichen Vertreter des Menschentums: Da ist weder Entwicklungsroman noch Saga, da ist nur die „Schaustellung" eines hochanständigen Durchschnitts, ähnlich wie in den „Journalisten".

Digitized by Google

lungsfähigkeit mangelte. Die Verhältnisse des Theaters erwiesen sich dabei als besonders fruchtbar für die romanhafte Darstellung — gleichsam ein bunteres und bewegteres Leben neben dem alltäglichen — und mit der Möglichkeit einer bedeutsamen Vertiefung. Ähnlich steht es ja mit der künstlerischen Laufbahn in Gottfried Kellers „Grünem Heinrich"; bleibt doch die Kunst, wie sie hier aufgefaßt wird, dem Leben immer stark verhaftet; sie erzielt ihre höchsten Wirkungen nur auf Grund einer künstlerischen Verarbeitung der Realität mit der Fülle und Hintergründigkeit eigner Lebensanschauungen. So war die „Sendung" tatsächlich das höchste Bekenntnis jenes aufstrebenden Bürgertums im 18. Jahrhundert, das freilich keine festen Wertungen inhaltlicher (etwa „politischer") Art kannte, sondern von dem ästhetischen Bildungsprozeß, also eigentlich von einer Fremdform das Höchste für sich erwartete.

Goethe selbst schritt über diese Anschauungsweise hinaus zu ganz freier, sinnbildlicher und wirklicher Verflechtung praktischer und idealer Lebenszwecke; damit erhielt auch sein Entwicklungsroman andere Grundlagen und Richtungen. So treten in den „Lehrjahren" die anderen Lebenssphären, besonders der Adel viel stärker neben dem Theater hervor, das nun mehr satirisch behandelt wird. Auch das „tätige Leben" stellt nun seine Forderungen, offenbart seinen „idealen Ernst" und seinen hohen Bildungswert und drängt das Mystische in den Hintergrund zurück (oder löst es in ein „Minderwertiges" auf), um dann neue, wahrhaft unendliche Möglichkeiten zu eröffnen, wovon später die „Wanderjahre" mit neuer Form- und Stilgebung in jedem Sinne berichten sollten. Hier werden handgreifliche Weltmotive mit einer gewissen „Trockenheit" behandelt (Wilhelm Meister als Wundarzt), weil sie dem alten Goethe nicht mehr an sich als sinnvoll erscheinen, sondern allenfalls als „eminente Fälle". Vor allem in ihren natürlichen Ordnungen und mit ihrer Einordnung in einen Stufenbau des Lebens, wie das Auge des Weisen ihn schaut, nehmen sie teil an der Tiefe, Bedeutung und Schönheit der Welt. Deswegen sucht der Dichter jetzt die Entwicklung seines „Helden" (der nirgends heroische Größe zeigen darf) auf mittelbare Weise anzudeuten, indem er ihn mit novellistischen Spiegelbildern umstellt, die in ihrer Gesamtheit die Atmosphäre des ewigen Werdens erzeugen. Damit greift aber Goethe weit über den romantischen Entwicklungsroman hinaus, als dessen Urbild der „Heinrich von Ofterdingen" von Novalis gelten kann. Es ist sehr bezeichnend, daß

Digitized by Google

dieser Roman zuletzt mit jenen Allegorien endet, die uns heute „kalt" anmuten. Goethe konnte mit der Identitätslehre seines Alters immer noch weltgläubig bleiben und an dem Gegebenen jedes Höchste, Ewige mit-wahrnehmen. Dagegen verläuft die innere Lebenslinie (und damit das „Bildungsprinzip") der romantischen Menschen ins Unendliche, in ein „Jenseits von aller Erfahrung", in dessen Lichte alles Gegebene, Handgreifliche zur bloßen Vorbereitung oder allenfalls zum Spielwerk und Gegenstand des „Witzes" wird.

In streng romantischem Sinne kann es eben keinen eigentlichen Entwicklungsroman geben, worin die Wechselwirkung zwischen dem Helden und seiner Umgebung den inneren Fortschritt herbeiführt oder doch ihn erkennen läßt. Dazu muß der Welt und der ihr zugewandten Schicht in dem Menschen eine Bedeutsamkeit, Sinnfülle und Triebkraft im edelsten Sinne beiwohnen, die der romantische Mensch ihnen nicht zugestehen wird. Das reinste Beispiel eines solchen Zusammengreifens hat eben Goethe mit dem „Meister" aufgestellt: „einem Entwicklungsroman, der nicht in der Erziehung steckenblieb" (wie die Erzählungen von K. Ph. Moritz, Wieland u. a. Vorgängern), „sondern bis zum transparenten Aufleuchten eines geistigen Bildungsideals kam"[1]).

Im 19. Jahrhundert hat der deutsche Entwicklungsroman keine wesentliche Fortentwicklung über Goethe hinaus erfahren. Auch der englische Roman in der Art von Dickens und Thackeray, der eine Fülle von reizvollem und fesselndem Weltstoffe einschließt und atmosphärisch gestaltet, bemüht sich, wo er Entwicklungen darstellt, im wesentlichen um den Eingang seiner Helden in die „Gentry", so wie die deutsche Erzählung aus den unreifen Jungen „gestandene Leute" macht. Daß die spätere Entwicklung meistens fehlt oder nur knapp angedeutet wird, mag damit zusammenhängen, daß die Erzähler hier meist ihr eigenes Werden und die Irrwege ihrer Jugend in mehr oder weniger durchsichtiger Umhüllung oder in der „Projektion" auf eine Art von Bestfall wiedergeben. In dem Augenblick, wo sie diesen Bericht erstatten, stehen sie dann meist in neuen Bildungsvorgängen darin, zu denen sie noch keine epische Distanz gewonnen haben und von denen sie selbst noch nicht sagen können oder wollen, „wohin es geht".

In Goethes „Meister" lagen die Möglichkeiten zu einer mehr realistischen und einer mehr unpersönlich-idealistischen Weiter-

[1]) Vgl. Paul Fechter, Dichtung der Deutschen (1933) S. 360ff.

Digitized by Google

bildung der Hauptgestalt beschlossen. Auf jenem Wege ist G. Keller mit seinem „Grünen Heinrich" fortgeschritten. Besonders die (später von dem Dichter aus künstlerischen Rücksichten verworfene) Urfassung des Werkes endet mit der Auflösung eines unter vielfachem Tasten und Irren, unter allerlei Versuchungen und Scheinleistungen verschwendeten Jugendlebens. Mit großer Meisterschaft (die so nie wieder erreicht wurde) gestaltet der Dichter jenen fruchtbar-gefährlichen Dämmerzustand zwischen dem gewöhnlichen Leben (dessen normalem Verlaufe sich nichts Geniales entwindet) und dem echten Künstlertum, das auf dieser Grundlage sich entfalten kann, aber nicht muß. Sein junger Held tritt dauernd über den schmalen Rand hinaus, der vor dem Selbstverluste schützen soll. Daran ändert auch der Abschluß nichts, den der Verfasser der künstlerisch ausgewogeneren Endfassung seiner Erzählung gegeben hat. Heinrich Lees ehrsames Oberamtmanntum und sein Seelenbund mit der heimgekehrten Judith bedeuten gar nichts für den Künstler, der in dem Jungen steckte; wir fühlen nur das Abgleiten in ein sattes, behäbiges Bürgertum, dessen Ehrenfestigkeit niemand bestreiten wird, das aber dem Menschen in uns wenig sagt.

Weit geringer ist der unmittelbare Erlebnisinhalt in J. Gotthelfs Uli-Romanen, deren Gegenstand mehr ein Sammelbild des Schweizerischen Bauerntums in allen seinen Schichten, als ein persönlicher Mensch ist. Vor allem der erste Teil zeigt in einer fast stationsmäßigen Darstellung, wo ein Bild das andere ablösen muß, wie „Uli der Knecht" allmählich zu einem ordentlichen Bauersmanne gewöhnlichen Schlages unter der Führung des stillen, christlich-gefaßten Bodenbauern Johannes heranreift. Aber Gotthelf hat Größeres mit ihm vor; er läßt die Idee des Standes mit irrationalen Mitteln an den Helden heran- und in ihn eindringen. Dafür steht die fast mythische Gestalt des alten Hagelhans, die „Uli den Pächter" ähnlich betreut, wie die Gesellschaft vom Turm den Helden Goethes. Unter dieser Leitung wird Uli zu einem ganzen Kerl, der das Menschentum germanischer Art auf schweizerisch-bäuerliche Weise „repräsentiert". Damit hat Gotthelf wirklich Großes geleistet, ohne doch die innere Form des Romans zu erweitern oder eine wirkliche Saga zu geben. Für einen Sagahelden ist sein Uli von Anfang an zu klein und unselbständig, auch ist seine Umgebung nicht bedeutend genug.



Digitized by Google

Näher an die Saga streift W. Raabe mit seinem stärker idealisierten „Hungerpastor". Schon die Eingangskapitel zeigen, mit ihren eindrucksvollen Gegensätzen der Schusterwerkstatt und des Trödelladens, des Hans Unwirrsch und des jungen Freudenstein zwei Welten: die eine ist die stille Bewahrerin aller echten Lebenswerte germanischer Prägung, die andere ist nur eine Scheinwelt, über deren innere Hohlheit und Faulheit sich der Dichter so wenig täuscht wie über ihren „Erfolg". Der „echte" Weg führt immer in die Hungerpfarre, aber er überliefert die große Sehnsucht den Nachkommen und endlich einem glücklicheren Geschlecht. Das wäre der Gegenstand für eine große Sagadarstellung im Freskostil! Aber gerade dieser ist Raabes Art nicht gemäß und die Feinmalerei im einzelnen, die überwältigende Stimmungswirkung jeder Szene machen die echten Werte seiner Darstellung aus.

Wenn sich bei Keller und selbst bei W. Raabe die erzieherische Grundhaltung des Erzählers merkbar und nicht selten empfindlich vordrängt, so ist es Ad. Stifter, besonders in seinen letzten Werken gelungen, die tieferen Zusammenhänge der Wirklichkeit und die unlösliche Verbundenheit des Menschen mit seiner Welt — es ist ja die böhmische Welt der Vorzeit und der Gegenwart — wie „selbstverständlich" auf uns wirken zu lassen. Sein ruhiges Auge durchdringt alles Seiende mit dem Vertrauen der großen Liebe zum Menschen und zur Natur, zum Lande und seinem Volkstum, und die unwiderstehliche Gewalt seiner Rede zwingt alles in die große epische Linie hinein, ohne daß der Eigenton irgendeiner Einzelheit in der großen Symphonie der Umrisse und der Farbwerte verlorenginge. Denn dieser Maler und Dichter ist darum keines von beiden halb und ein Schöpfer von ganz eigener Art, weil er die Erzählung in einzigartiger Weise meistert. Wir verehren in ihm einen der größten Meister des epischen Stils — nicht bloß im Dichten, sondern im Leben. Seinem ruhigen Zuwarten, seinem tiefdringenden Blicke eröffnen sich die letzten, tröstlichen Geheimnisse, offenbaren sich die unbeirrbaren Kräfte des gewaltlosen, aber durch höhere Vollmacht beglaubigten Werdens. „So ihr stille wäret, so würde euch geholfen" — dieses Bibelwort, das dem jungen Goethe teuer war, ist bei Stifter erfüllt. Und seine letzten Helden sind solche großen „Stillen", in denen die ruhigen Aufbaukräfte der großen Naturgewalten, nicht die zerstörenden Kräfte der Katastrophen zu walten scheinen. Sie sind denn auch epische Menschen von reinster Art, aus der Sehnsucht

Digitized by Google

des Dichters nach Selbstvollendung heraus geboren. So sind sie erhaben, wie über alle Angriffe des äußeren Schicksals, auch über Raum und Zeit. Im „Nachsommer" schlingen sich, auf echt epische Weise, die Schicksale der Alten und der Jungen wunderlich ineinander. Die einen belehren die anderen nicht, aber sie haben ihnen vorgelebt. Auf diese Grundlage hat Stifter denn auch zuletzt seinen „Witiko" gestellt. Fechter nennt ihn „den nobelsten historischen Roman, den wir besitzen, weil er historischen Stil hat und doch ohne alle historische Romantik, ohne alle Drücker des historischen Schauspiels auskommt". Die Handlung spielt sich auf großen historischen Hintergründen ab, die nicht bloß Kulissen bedeuten. Aber die ruhiger verlaufende Innenhandlung des Vordergrundes fängt das Wesentliche von allen jenen Vorgängen und Kraftentladungen ab; was sich im Hintergrunde so vielfach sinnlos oder rein zerstörend verpufft, das zeigt sich hier in seinen ewigen, stillen, aufbauenden Wirkungen. Witiko ist der Mann, der diese Kräfte für sich und die seinen zum guten Ende lenkt. Ihm strömen sie zuerst — ihm vor allen merkbar und teuer — aus dem eigenen Volkstum zu. Darauf baut er sein Werk auf; zum Volke, wie er es aus seinen eigenen Wurzeln und Triebkräften heraus hat bilden helfen, strebt er selber mit der Demut und mit dem großen Glauben des epischen Menschen wieder zurück. Seine „unheroisch-heroische" Haltung nähert sich denn tatsächlich der des Sagamenschen an, von dessen Lebenslinie ihn nur die durchgehende große Stille unterscheidet, die in seinem Innern und in seiner Atmosphäre vorwaltet. Hier ist der Punkt, wo sich die beiden großen Erzählweisen berühren. Hier zeigt sich auch, in welcher Weise geschichtliche Vorgänge im Sinne unserer Zeit dichterisch „verwesentlicht" werden können. Haben doch Meister der neueren Erzählkunst von der Art und Richtung H. Stehrs bei Stifter auf die feinen und zuletzt entscheidenden Untertöne in allem noch so gewaltigen und gewaltsamen Weltgeschehen horchen lernen[1]).

Unsere letzten Beispiele zeigten, wie sehr sich der eigentliche Entwicklungsroman von der Biographie unterscheidet, selbst wo diese künstlerische Form annimmt, wie in den neuen Roman-

[1]) A. v. Grolman, Stifters Romane (Buchreihe der deutschen Vierteljahrsschrift Bd. 7), 1926. Dazu vgl. die ausgezeichnete Besprechung Stifters bei P. Fechter, Dichtung der Deutschen, S. 619ff. und H. Blumenthal im „Euphorion", Bd. 34, S. 72ff.



Digitized by Google

dichtungen von M. Jelusich („Cäsar" und „Cromwell"), von G. Ellert („Der Zauberer", d. h. Papst Gerbert-Silvester) und J. Tralow („Gewalt aus der Erde"). Diese alle machen zunächst ihren Helden zum Vertreter einer geschichtlichen Wende- oder Werdezeit und nähern sich damit wieder der Saga im Sinne von Kolbenheyers „Paracelsus" an, während der Entwicklungsroman, auch wo er idealistisch vorgeht, seine Helden lieber abseits des großen Weltgeschehens stellt. Weiterhin neigt die biographische Erzählung dazu, einen Lebenslauf von der Geburt bis zum Tode darzustellen oder doch die Vorstufen und die Auswirkungen einer entscheidenden Epoche sichtbar zu machen; sie handelt von Menschen, deren Wirksamkeit und Bedeutung im allgemeinen nicht in einer Spanne ihres Lebens sich erschöpft, während der Entwicklungsroman sich gern auf die Jugend seines Helden beschränkt. In der Jugendzeit entfaltet sich die Scheinpersönlichkeit gleichsam als Wunschbild, mit allen ihren geheimen Träumen und Ahnungen, mit der Fülle ihrer Möglichkeiten, die oft nachher in Rauch aufgehen, wo nicht neben den geschichtlichen Vorgängen im eigenen Sinne ein stilles Leben nach eigenen Gesetzen erblüht, das dann wieder auf besondere Weise in den Gang der Geschichte zurückströmen kann. Die geschichtlich-biographische Erzählung aber geht vom Historischen aus und mündet wieder darin ein. Träume der Jugend, Abwegigkeiten der Entwicklungsjahre haben hier keine Bedeutung, soweit sich nicht kommende Erlebnisse großen Stils darin ankündigen. So führen eigentlich keine Wege vom Entwicklungsroman unmittelbar zur geschichtlichen und lebenbeschreibenden Großerzählung hinüber, um so eher zur Saga mit biographischem Kerne. Dennoch bleiben nach allem, was hier gesagt wurde, die Grenzen zwischen beiden Erzählweisen bestehen. In der Saga erscheint der Mensch als Glied einer größeren Gemeinschaft, als „Exponent" eines Menschentums mit unauslotbaren Tiefen, an dem viele teilhaben (und immer wieder teilhaben können) und das er nur in besonderer Prägung, d. h. in eigentümlicher Steigerung nach der Seite der Entfaltung und Verschlingung der Kräfte, gleichsam „musterhaft" vertritt. Der Entwicklungsroman treibt die letzten Tiefen der einzelnen Menschenseele hervor, die an sich (auch ohne Betonung der „identifizierbaren Individualität", rein als „Persönlichkeit", d. h. als menschliche Ganzheit) einen hohen Wert darstellt. Ihre Erfahrungen und Erschütterungen sind immerhin weniger „bedeutsam" für den Menschen überhaupt,

Digitized by Google

am wenigsten unmittelbar für den der Gemeinschaft. Der Roman wendet sich an den Ich-Pol, um den wir doch immer kreisen, auch wenn wir es nicht wissen und es nicht wahr haben wollen. Andere Zeiten, andere Menschenschläge sehen die Tiefen und sehen die Schichtenordnung im Menschen jeweils anders an. Daher werden immer wieder Versuche gemacht, den Entwicklungsromanen neue Lebensgebiete und neue Darstellungsformen zu erobern.

Eine Abart, fast möchte man sagen eine Unart dieser Form ist der psychologische Problemroman[1]). Hier schwindet die äußere Handlung entweder ganz dahin oder wird als Banalität behandelt; da aber dann die Reibung zwischen der inneren Entwicklung des Helden und dem äußeren Ablauf der Dinge fehlt, so löst sich auch die eigentlich epische Haltung auf. Unser Interesse gehört der „Sache" mit ihrer „überrealen Bedeutung" und dem geistigen oder seelisch höchst verfeinerten Menschen, der sich mit ihr auseinandersetzt. Wir genießen dann vielleicht auch mit geistigem Behagen eine in der Zeit vor uns ausgebreitete Seelenanalyse. Aber der Gegenstand wird zu einem „individuellen" Fall, dessen sinnbildlich-menschliche Bedeutung auf einen engen „Kulturkreis" beschränkt bleibt. Das ist „Gesellschafts"-, nicht Gemeinschaftskunst. Selbst in einem technisch so hervorragenden Roman wie in G. Meredith s „Egoist" haben wir einen ganz konstruierten Vorgang, dessen Anordnung derjenigen eines Experiments gleicht. In drei Gängen vollendet sich der seelische Typ dieses Egoisten „nicht des Nutzens, doch des Sinns" (Grillparzer), bis auch die Umgebung von seiner Selbstheit angesteckt ist. Von irgendwelcher zwingenden Notwendigkeit der Wandlung „draußen" ist keine Rede, darum bleibt auch das innere Werden ohne rechte Überzeugungskraft, wenigstens für unsere Phantasie. Die Zustimmung des Intellekts und des Wissens um geistige Dinge bietet dafür keinen vollgültigen Ersatz.

Noch weniger entschädigt für den „epischen Vorgang" die fast zufällige Folge von höchst-persönlichen Eindrücken innerhalb einer höchstabsonderlichen Atmosphäre, an der sich der Held oder besser der Erzähler zu sich selbst, d. h. zu seiner geistigen Grundhaltung oberhalb des Lebens findet. Beides fällt zusammen in dem Riesenwerk von Marcel Proust: „A la cherche du temps

[1]) Vgl. E. Spranger, Der psychologische Perspektivismus im Roman. Im „Jahrbuch d. freien Deutschen Hochstifts", Jahrgang 1930.

Digitized by Google

perdu". Die ganze Ich-Erzählung geht auf eine pessimistische Desillusionierung aus. Der Erzählende „lebt" eigentlich nur im „Salon"; aber was er darin erlebt, ist unwichtig, ist „verlorene Zeit". Seine Vereinsamung gibt ihm den Anlaß, sich über diese verlorene Zeit zu erheben zu der eigentlichen Wirklichkeit: dem ständigen Fließen des Lebens mit seinem wahren Antlitz (im Sinne der Philosophie von Bergson). Hinter jeder Erfahrung steht die reflektierende Intuition, die das „eigentliche" Leben zu erfassen sucht. Aber alle einzelnen Punkte sind nur durch eine nicht einmal profilierte Lebenslinie, eigentlich nur durch die Erfahrnisreihe des Erzählers zusammengehalten. An die Stelle des Vorgangs und der Entwicklung tritt eigentlich nur der Eindruck einer sich stets verändernden und in jedem Standpunkt gleich nichtigen „Welt", an der sich der Berichterstatter immer tiefer in seine Verzweiflung hineinbohrt. „Der Stil Prousts ist der Cicero der Psychoanalyse[1])"; mit seinem fortwährenden Bohren und Grübeln dringt der „interpenetrierende" Roman in Seelengründe ein, aus denen immer neue Formen des Lebens aufsteigen; aber was da vor sich geht, ist im tiefsten Grunde doch ein intellektueller Prozeß, der nur durch seine fortschreitende „Integration" des Weltbildes noch an den Roman erinnert. So greift diese zerfasernde Darstellung des Lebens von innen her mit jener anderen, gleichfalls auf dem Boden der Psychoanalyse erwachsenen Zerspeilung des äußeren Lebens ineinander, die für uns durch den Namen Döblin bezeichnet ist und die wir im Rahmen des „Ereignisromans" besprechen müssen. Hier wie dort geht es um eine schiefe Anwendung und um eine innerliche Auflösung der epischen Form, ja der Dichtung überhaupt.

### III. Der Ereignisroman („Der reine Roman")

Alles was nach Abzug des Epos, der Saga und des Entwicklungsromans von der Langerzählung in Versen und in Prosa überbleibt, fassen wir zusammen unter dem Namen „Ereignisroman". Mit dieser Bezeichnung suchen wir den epischen Vorgang von vornherein über die Bodenfläche des bloßen Abenteuers hinauszuheben. Was wir „Ereignis" nennen, hebt sich sowohl vom „Geschehnis" und „Begebnis" wie von der „Tat" ab[2]); in dem Ereignis schließen

[1]) V. Klemperer, Geschichte der französischen Literatur Bd. 5, Teil III b, S. 163f.

[2]) Hier zeigt sich in reinster Form, was W. Schäfer in seinem höchst aufschlußreichen Vortrag „Epik" (in der Sammlung: Der deutsche Gott,

Digitized by Google

sich überpersönliche Einwirkungen des „Schicksals" im weitesten Sinne mit starken Rückwirkungen aus der Seele der betroffenen (Einzel- oder Gesamt-)Persönlichkeit zu unlösbarer Einheit zusammen; zugleich ragt der Vorgang nach der einen wie nach der anderen Seite über den Augenblick und über das Alltägliche hervor in das Reich des Bedeutsamen. Persönliche und sachliche Tiefen werden da berührt und greifen derart ineinander, daß auch unser Inneres sich sowohl nach der Seite des „Ich" wie in seiner Teilhabe an der „Welt" ergriffen und erweitert fühlt. Aber die entscheidenden „Wendungen" gehen hier mehr von der Außenseite des Lebens aus und wirken mehr „bestimmend" als lockend, hemmend oder fördernd auf die seelischen Vorgänge ein; die Persönlichkeit wird von ihnen nicht ertötet oder verknechtet (wie in gewissen üblen Sensationsromanen), aber sie hat auch die Führung nicht; sie muß sich mit immer mächtigeren Einwirkungen von draußen auseinandersetzen. Diese geben den Ton an, bestimmen den Rhythmus des gesamten Geschehens, und von ihnen her verbreitet sich auch die Atmosphäre über die ganze epische Welt; das Ich hat hieran vor allem insofern Anteil, als es zustimmend oder widerstrebend auf die „Angriffe" von außen antwortet und damit schicksalsnahe Schichten seiner selbst offenbart. Hohe menschliche Bedeutung hat die Dichtung hier wie dort — sie wäre sonst keine Dichtung. Aber es werden andere Wertungen und andere Verhaltungsweisen ins Spiel gezogen.

Die bisher besprochenen Unterarten der Langerzählung verfolgten immer noch gewisse Nebenabsichten und leiteten einen großen Teil ihrer Wirkung aus den mitschwingenden weltanschaulichen, erzieherischen u. a. geistigen Werten her; freilich mußte der Dichter es verstehen, diese Werte „durchscheinend" zu machen und im Hintergrunde das „Menschliche" im poetischen Sinne aufleuchten zu lassen. Damit gewann die Darstellung verhältnismäßig leicht einen Zug zur Höhe, zum geistigen Reichtum. Aber sie bezahlte diesen Gewinn nicht selten mit einer gewissen Einbuße an ungebrochener, traumhafter oder nachtwandlerischer Hingabe an den Gegenstand und an sein menschliches Erleben; mit einem

1923, S. 113ff.) als „Chronik der Leidenschaften" anspricht. Auch Schäfers eindringliche Charakteristik der epischen Haltung und der Beteiligung der sittlichen Entscheidung an dem noch so abenteuerlichen Geschehen trifft besonders für diese Art der Erzählung (mit Einschluß der Ereignis-Novelle!) zu.

Digitized by Google

oft völligen Verzicht auf alles „Dämonische" draußen und drinnen. Freilich darf die Phantasie auch im echten Ereignisroman nicht zügellos ins Unendliche schweifen; ein „Ereignis" ist immer etwas an sich Begrenztes und Bestimmtes[1]); um es rein zu genießen, müssen wir uns der Führung des Dichters anvertrauen und seine Kunst in der Auswahl und Gruppierung, in der Auffassung und Bewertung der einzelnen Züge, in dem Aufbau und der Belebung des Gegenstandes auf uns wirken lassen. Auch hier waltet, auf besondere Weise, die poetische Magie; vielleicht kann sie sich hier stärker entfalten als irgendwo sonst im Reiche der Erzählkunst. Niemand hat das tiefer erfaßt und treffender gesagt als Novalis in dem aus eigenem Ringen um die Form geborenen Fragment[2]):

„Ein Roman muß durch und durch Poesie sein. Die Poesie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unsers Gemüts, womit sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht, alles seine passende Begleitung und Umgebung findet. Es scheint in einem echt poetischen Buche alles so natürlich — und doch so wunderbar — man glaubt, es könne nicht anders sein und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert — und gehe einem nun erst der rechte Sinn für die Welt auf. Alle Erinnerung und Ahndung scheint aus eben dieser Quelle zu sein."

Mit Recht verweisen diese Sätze auf jene eigentümliche Seelenschicht, aus der unsere „Erinnerungen", nämlich verklärende, verwesentlichende, also „schöpferische" Erinnerungen, und aus der unsere „Ahndungen" von höheren Zusammenhängen, Bestimmungen und Zielsetzungen aufsteigen: kostbarster Besitz aus Urvätertagen der Menschheit, aus dem geistigen Werden unseres Volkes; dieser Besitz umschließt aber auch, was als Möglichkeit im Schoße unserer Zukunft ruht (durch „Antezipation", würde Goethe sagen). Zugleich greift hier unsere gesteigerte Sinnlichkeit mit unserer Seelentiefe in eigenartiger Weise ineinander. In der Wunderatmosphäre des „reinen Romans", wie wir jetzt wohl sagen dürfen, gewinnen alle Gegenstände ein neues und doch kein fremdes, sondern im dichterischen Sinne erst ihr wahres Gesicht. Das Sonderbarste erscheint uns vertraut, weil es sich unter dem Zauber des Dichters frei und leicht, „wie

[1]) Vgl. W. Schäfers Ausführungen über den Begriff der „Ordnung" a. a. O. S. 130ff.

[2]) Vgl. die Ausgabe von Kluckhohn, Bd. 3, S. 286.

Digitized by Google

natürlich", mit dem Bekannten oder mit anderen Seltsamkeiten zur Einheit zusammenfaßt. Da scheinen alle Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem, ja zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem niederzufallen, denn in der dichterischen Behandlung wird alles wesentlich und alles belebt. In gewissem Sinne ist dieser große Umschmelzungsprozeß der echten Romankunst, der z. B. den Park in Goethes „Wahlverwandtschaften" fast zu einer mithandelnden Person macht, der das verhängnisvolle Feuerwerk gleichsam eine höhnische Grimasse ziehen oder die Kapelle des Architekten sehr ernst dazwischenreden läßt usw., wieder dem Märchen verwandt, wie der spätere Goethe es auffaßte. In gewissem Sinne kehren auch die „geforderten Wunder" des Volksmärchens hier auf höherer Kulturstufe wieder. Vielleicht vermag keine dichterische Art und Gattung (etwa mit Ausnahme der reinen Lyrik in ihrer höchsten symbolischen Prägung) den ganzen Menschen in uns dermaßen zu ergreifen, zu erschüttern und vereinheitlichend neuzubilden wie der Ereignisroman, die dichterische Erzählung κατ' ἐξοχήν.

Die wunderbare Wirkung des reinen Romans beruht nach dem Gesagten auf seiner besonderen Stellung zur Wirklichkeit, der er ihre Geheimnisse durch eine eigentümliche Behandlung abgewinnt. Aus den abenteuerlichen Grundbestandteilen jeder epischen Wirkung stammt jener übergreifende Märchenschimmer, jenes Transzendent-Fesselnde und -Bedeutsame, was zu dem Gegenstande der Erfahrung als ein Mehr hinzukommt und was wir dennoch als zu ihm gehörig oder in ihm begründet empfinden: gleichsam als die Protuberanz seines Wesenskernes, die nur durch die gefärbte Glaslinse der Dichtung wahrgenommen werden kann. Im Reiche der Dichtung glauben wir an das wunderbare Zusammentreffen schicksalhafter Züge wie an sinnvolle Zufälle, an magisch-leuchtende Farben und sprechend-scharfe Umrisse, an traumhafte Grenzsetzungen und -überwindungen, an die Auflösung fester Formen in Raum und Zeit wie an neue Ursächlichkeiten und Wirkungen, z. B. an das Wahrwerden unserer Wünsche und letzten Bejahungen. Das Einmalige, Besondere, was der Dichter bringt, ist hier nicht, (wie im Märchen) abhängig von einer allgemeinen Weltanschauung, von der fast „selbstverständlichen" Überzeugung einer Gemeinschaft (wie in der Saga) oder von einer hemmungslosen seelischen Einstellung, über die man sich einmal verständigt hat und auf der

Digitized by Google

man alles Weitere aufbaut (wie im Entwicklungsroman). Vieles berührt uns zuerst bizarr oder „unglaublich", bis die Kunst des Dichters uns von seinem Dasein-Können und Sosein-Müssen überzeugt, so daß es aus geheimen Schichten unserer Seele ganz „natürlich" aufzusteigen scheint. Damit verliert das „Seltsame" den zweifelhaften Wert des Sensationellen, Überraschenden, Packenden und selbst Erschütternden. Der Dichter bewegt sich selbst und uns zwischen den beiden Polen des Auffallend-Neuen und des Seltenen, Erlesenen, Feiertäglichen. Indem er jenes und dieses in Beziehung setzt, verwandelt er das Fremde und vielleicht Peinliche oder Dämonisch-Lockende in ein Vertrautes und Wesentliches für den dichterischen „Menschen".

Die Entwicklung des „Ereignisromans" zu immer größerer dichterischer Reinheit und Selbständigkeit vollzieht sich im rhythmischen Wechsel des Gegeneinander- und Zusammenwirkens von Leben und Geist. Mit vollsaftigen Lebensschilderungen setzt jeweils eine neue Welle ein, dann treibt die Darstellung von selbst die dem Lebensstrom innewohnenden oder sich dauernd gegen ihn stellenden Werte auf zu einem neuen Ausgleich; bald wird das Gleichgewicht wieder durch neue Lebensströme (hier und da auch durch besondere „Probleme" der neuen Generation, z. B. des „Jungen Deutschlands") geführt, dann setzt das Ringen von neuem ein und endet wieder mit einer Synthese. Natürlich gehen auch Ausgleichs- und Auftriebsbewegungen verschiedener Art auf mehreren Ebenen der Dichtung gleichzeitig nebeneinander her, besonders in neuerer Zeit. Aber die ganze Bewegung reicht sehr weit zurück. Denn auch der Ereignisroman wurzelt, wie schon früher angedeutet wurde, im späteren Griechentum und der sophistisch-erotische Roman gehört zu seinen echten Vorläufern. Hier war das Abenteuerliche mit dem Jdealen noch in recht äußerlicher, stofflicher Weise verknüpft. Da werden alle möglichen Wundertaten von Propheten und Philosophen mit sonderbaren und spannenden Reise- und Korsarenabenteuern, mit Jagd- und Tiergeschichten, Zauber- und Hexenanekdoten und nicht zuletzt mit mehr oder weniger lockeren Liebesnovellen im Sinne der „Milesischen Geschichten" zusammengespannt. Über bloße Assoziation des Seltsamen und Reizvollen führt dann wenigstens der „Rahmen" der Geschichte hinaus, der mit den einzelnen Vorkommnissen in mehr oder weniger festen Beziehungen steht und über alles hinaus seine eigenen abenteuerlichen, vor allem seine

Digitized by Google

Stimmungswerte entfaltet. Die einzelnen Geschichten werden zusammengehalten durch eine Art von Langanekdote, vielleicht auch durch eine Novelle, deren Inhalt mit dem der Teilstücke durch einzelne Motive und Figuren, vor allem durch das Lokal und Milieu, also stofflich und atmosphärisch verbunden ist, sich aber doch merklich von ihnen unterscheidet. Der Rahmen hat weniger anekdotische Reize als die Einzelteile; er bietet meist einen tief in Menschenschicksale eingreifenden und oft stark bewegten, aber schwach gegliederten und wenig farbenreichen Vorgang mit langer Spannung. Da werden Familienmitglieder durch Kindesaussetzung oder Sklavenraub voneinander getrennt, nach langem Suchen vielleicht auf einen Augenblick vereint, durch Schiffbruch von neuem auseinandergerissen und nach den abenteuerlichsten Schicksalen endlich glücklich miteinander vereinigt (oder, in christlichen Erzählungen, wohl auch zum gemeinsamen Martyrium geführt). Einzelne Zwischenabenteuer werden gern mit den Kleinhandlungen des Füllwerkes verbunden und damit aus dem Gesamtgefüge abgelöst.

Nicht zufällig berührt sich die antike Rahmenhandlung mit jenen dramatischen „Fabeln", als deren eines Kernstück Aristoteles den „Glücksumschlag" bezeichnet. Wir haben neuerdings erkannt, daß die „Peripetie" nicht nur einen einzelnen Punkt des dramatischen Vorgangs bedeutet, sondern ein Aufbauprinzip der ganzen Gattung, daß das Drama von Grund auf und bis in seine kleinsten Einzelheiten „umschläglich" wirkt[1]). Was aber hier wesentlich und bestimmend ist, wird im Roman zum bloßen technischen Hilfsmittel, um die Handlung zu erstrecken und den Leser immer aufs neue in Spannung zu versetzen. Tatsächlich sind denn auch die Fabeln des Romans denen der späteren („bürgerlichen") Komödie der Griechen nahe verwandt. Sie arbeiten vor allem mit dem (wieder von Aristoteles am Drama studierten) Hauptmotiv der Trennung und „Wiederentdeckung" oder der „Erkennung" (der *ἀναγνώρισις*), wonach ja denn das Hauptstück jener „Pseudo-Clementinen" im Lateinischen *Recognitiones* heißt. Da treffen die Vertreter der verschiedenen Religionen und Weltanschauungen aufeinander, den Sieg erringt zuletzt das Christentum. Das Abenteuer ist hier sinnbildlich und selbst stofflich dem Geisti-

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: „Zur inneren Form des Dramas", im „Euphorion" Bd. 30.

Digitized by Google

gen angenähert, das freilich den Stempel der Tendenz trägt. Alle Erwartungen, Überraschungen, Spannungen sind mit der Gedankenwelt der jungen Religion durchsetzt und das geheime Ziel der ganzen Erzählung ist die Festigung des christlichen Vorsehungsglaubens gegenüber dem heidnischen Fatalismus[1]).

Diese naive, „bunte" Altform des Ereignisromans mit ihren abenteuerlich-seltsamen Vorfällen und schlagenden Verbindungen, fabelhaften Übersteigerungen und tendenziösen Hintergründen zeigt bereits hohe Entwicklungsmöglichkeiten. Ihre innere Gestaltlosigkeit erlaubt ihnen freilich oft einen geradezu monströsen Umfang, in dem sich aber doch eine ganze „Atmosphäre" mit ihrer „romantischen Stimmung" ausschöpfen läßt. Doch hat auch schon im Altertum (wie in manchem Roman die Neuzeit) stoffliche Überfülle oft die epische Linie so gut wie ganz verdeckt. Die Rahmenhandlung hat nichts Wesentliches an sich, sie wirkt sogar oft recht banal und fast marionettenhaft; aber sie ist nun einmal der Faden oder der Strick, an dem die einzelnen „Episoden" mit deutlich erkennbaren Ringen und Ösen wie schwere Säcke aufgehängt sind, und sie muß fest genug sein, alles zu tragen und gar in sich aufzunehmen. Der echten Erzählkunst erwächst daraus die Aufgabe, der gesamten Handlung bei einer Fülle von „fesselnden" Einzelvorgängen und bei einer hochgradigen Verflechtung der Fäden, die auf eine mehr sinnliche Spannung ausgehen, wenigstens so viel und so starkes menschliches Innengewicht zu verleihen, daß die geistigen Werte von da auf die äußeren Vorgänge ausstrahlen können. Wenn dann in den tatsächlichen Vorgängen und ihren Verknüpfungen irgend etwas von geistiger Art darauf antwortet, so kann das Ganze immer noch eine wirkliche künstlerische Einheit ausmachen. Aber wie das Geistige von der Linie her zu den einzelnen Strecken und Punkten drängt, so wirkt das Abenteuerliche von dem tatsächlichen Zusammenhange über den realen bis in den idealen Nexus hinein und gibt auch ihm den Schimmer des Seltsamen, ohne den kein „reiner Roman" sein kann.

---

[1]) Vgl. zum vorigen die klassische Darstellung des griechischen Romans von Erwin Rohde (1876); zur Ergänzung und Kritik: die Vorträge von E. Schwartz über den gleichen Gegenstand (1896) und die „Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum" von O. Schissel von Fleschenberg (1913).

Digitized by Google

Das Abenteuer als Schleier des Wesentlichen: das ist es, was hier „Ereignis wird". Es könnte seine Tiefe nicht entfalten, wenn es nur die Buntheit und Sattheit einer märchenhaft-andern Welt vor uns ausbreitete. Wie die Züge der Wirklichkeit, der Erfahrungswelt hier sonderbar verwischt und vermischt, zugleich verdünnt und gesteigert erscheinen, so behält auch das „Wunder" als solches noch immer etwas Staunenswertes, was über das bloß Seltsame und Verwunderliche (wie über das Grausige und Entsetzliche, das Groteske und Lächerliche) dauernd hinausweist auf höhere Ordnungen, Sinnhaftigkeiten und Bedeutungen — über alles hinweg, was wir in der Erfahrungswelt bejahen, anerkennen und — bewundern.

Das entspricht zunächst dem menschlichen Wesen überhaupt. So weit wir uns unseres gattungsmäßigen Verhaltens zum Leben und zur Welt bewußt werden, geschieht es durch die Selbstbetrachtung des Geistes; je weiter dieser in seine eigenen Tiefen zurückgreift, je besser er sich selbst als Ausgeburt und als Funktion des Lebens versteht, um so stärker sieht er sich auf dasselbe „Leben" zurückgewiesen, dem er sich nicht als Feind gegenüberstellen, sondern dem er dienen, das er zu sich selbst führen soll. Als geistige Wesen bekennen wir uns mit Goethe zu dem Geschlecht, „das aus dem Dunkeln ins Helle strebt"; aber das Streben ins Helle bedeutet keinen ewigen Bruch mit dem Dunkeln, aus dem gerade dem „Schöpfergeist" des dichterischen Menschen dauernd neuer Stoff und neue Aufgaben zuströmen, die er durch Gestaltung bewältigen soll. Dieses ewige Wechselspiel erscheint besonders deutlich an den „Ereignissen", die der Roman darstellt; so ist das Wunderbare dauernd auf das Geistig-Helle bezogen und umgekehrt. Es geht hier nicht um die großen geistigen Zusammenhänge, die sich im Hintergrunde von dem wirklichen Geschehen ablösen und in sich verfestigen, wie bei Epos und Saga, auch nicht um die innere Persönlichkeitslinie, die der Entwicklungsroman aufgreift, sondern um das gleichsam einorganisierte „Höhere", das in jedem Augenblick, an jedem Punkt einer kraftvoll und „rein" sich gebärdenden Wirklichkeit mit aufzuckt und ihr erst ihre menschliche Bedeutung gibt. Gewiß ahnen wir auch hier etwas von unbegreiflichen, doch festgeschlossenen und geschichteten Zusammenhängen, aber diese Zusammenhänge sind doch nicht das Episch-Wesentliche, das es zu klären und eindrucksvoll zu gestalten gilt. Wertvoller ist für den reinen Roman die ganz allgemeine Atmosphäre

Digitized by Google

einer undurchdringlichen, doch menschlich bedeutsamen und durchaus auf das Leben bezogenen All-Sinnhaftigkeit. Gewiß kann je nach der Einstellung und Eigenart des Verfassers, seines Leserkreises, seines Zeitalters usw. bald das Abenteuer, bald der Hintersinn stärker hervortreten, kann die Ausgestaltung jeder der beiden Seiten und ihre Verschlingung untereinander recht verschieden sein: in irgendeinem Maße aber müssen jeweils beide Kräfte wirken, wenn Dichtung noch Dichtung im Sinne unseres Kulturbewußtseins bleiben soll.

Das gilt dann wieder besonders für den deutschen Menschen, der immer das Irdische und das „Andere" gleichzeitig „ineinander" erfassen möchte; schon im Leben ringt er nach synthetischer Auffassung der großen Weltschichten oder nach einer dynamisch-polaren Wechselwirkung der Wertgebiete, nach dem Mit- und Durcheinander des Äußeren und des Inneren. Was sich in der Erfahrung wenigstens fragmentarisch hin und wieder kundgibt, das sucht sein Geist mit mehr Glück in der Kunst zu erfassen. So geht denn gerade durch den deutschen Ereignisroman (im Gegensatz etwa zu vielbewunderten französischen Gebilden von E. Sue oder auch von G. Flaubert) das Bestreben hindurch, hinter den treu und bedeutsam erfaßten Einzelheiten, deren jede ihre besondere Stimmung mit sich bringt, und hinter ihren tatsächlichen oder assoziativen Zusammenhängen noch andere Verknüpfungen allgemeinerer Art aufleuchten zu lassen, denen wieder ihre eigene Sinnhaftigkeit eignet. Das macht uns einen Erzähler wie W. Raabe so wert — den nur ein deutscher Mensch ganz würdigen kann —, daß in den besten seiner „reinen" Romane diese mehrfache Durchleuchtung des Gegebenen stattfindet und der innewohnende tiefere Sinn der einzelnen Punkte mit dem der durchgehenden Linie und ihrer Verzweigungen in fühlbaren Zusammenhängen steht. Diese geistige Durchleuchtung und Verwesentlichung des „Abenteuerlichen" im kleinen und im großen ist es denn auch, was die besten deutschen Erzähler zur Erweiterung der Romanform beigebracht haben.

Den Fortschritt der neueren Erzählkunst nach dieser Richtung verdeutlicht uns denn auch der biographische Roman, soweit er kein Entwicklungsroman ist und keine irgendwie vorbildliche, etwa hochgeschichtliche Persönlichkeit behandelt, sondern einen einzelnen Lebenslauf in allen seinen Strecken und Wendungen verfolgt, um uns damit als Menschen ans Herz zu greifen. Dazu

Digitized by Google

muß der „Held" ein Mensch von unserem Schlage sein, der nur in möglichst viele „prägnante Situationen" hineingestellt wird und die nötige Weltoffenheit und Wandlungsfähigkeit mitbringt, um alle Angriffe des Schicksals auf eine besondere, uns mitziehende oder ergreifende Art zu beantworten. Er nähert sich damit dem Märchenhelden, dessen Linie freilich über die gegebene Welt hinausführt in das Reich des Wunderbaren. Der „reine Roman" begnügt sich im allgemeinen mit den Wundern des Lebens, die ein aufmerksames Auge überall wahrnehmen kann und die er in wirkungsvoller Weise vor uns ausbreitet.

Was die Saga und der Entwicklungsroman an menschlicher Bedeutsamkeit über ihren Helden breiten, ersetzt der biographische Roman durch dessen Liebenswürdigkeit oder durch irgendwelche schöne Eigenschaften, die unser Herz gewinnen, auch wenn es vielleicht nicht ohne schwere Fehler und ohne Trübungen des Bildes abgeht. Wie es gemeint ist, zeigt Ch. Dickens in der Vorrede zu seinem „David Copperfield", der ja in der Mitte zwischen dem Entwicklungs- und dem Ereignisroman steht (oben S. 215f.). „It will be easily believed that I am a fond parent to every child of my fancy, and that no one can ever love that family as dearly as I love them. But, like many fond parents, I have in my heart of hearts a favourite child. And his name is D. C." Diese große Liebe des Dichters genügt im allgemeinen für eine überzeugende Darstellung im epischen Sinne.

Es braucht ja nicht immer die Stimmung der schmelzenden Hingabe zu sein, es kann auch Bewunderung, Mitleid und selbst Ärger oder wilder Haß uns an den Helden fesseln[1]), der nach irgendeiner Seite hin unsere „Menschheit" in Schwingungen versetzt, vor allem soweit wir uns selbst im Leben als Opfer oder doch als Angriffspunkte unserer Umgebung empfinden. Nicht zuletzt wird uns ja der Romanheld dadurch wertvoll, daß er auf diese Angriffe „menschlich" mit einem stark fühlenden Herzen, mit heftigen Gemütserregungen oder mit einem irgendwie gerichteten, durch seine Kraft oder seine Seltsamkeit und Einseitigkeit fesselnden starken Wollen antwortet. H. de Balzacs Figuren sind solche

[1]) Vgl. W. Schäfer a. a. O. S. 132. „Bis in die Verzerrungen des Grafen von Monte Christo muß sein Held Recht haben, d. h. er" (der Dichter) „muß ihm dieses Recht zuerkennen können, aus einer Entscheidung, die jenseits von gut und böse im Sinn seines Alltags und dennoch die Goldwaage der Sittlichkeit ist."

Digitized by Google

„Affektträger" (meist in stark individueller Prägung und um so bessere Romanfiguren), aber von ausgeprägter oder überspannter Eigenart, der wir uns in irgendeinem Winkel unser selbst verwandt fühlen. Diese Gestalten stellt der Dichter in „fruchtbare Situationen" hinein, die zugleich wieder auf epische Entfaltung in der Zeit und auf eine freie Folge von fesselnden Episoden hinweisen.

Es ist also gleichgültig, ob es sich um den Lebenslauf eines Menschen oder um die wiederholte Beeinflussung und Betätigung einer Gemeinschaft oder sonst eines „Lebewesens" handelt, dessen Dauer die unsrige weit übersteigt oder dessen kurzes Dasein[1]) vielleicht nur unter der Zeitlupe des Dichters episch fruchtbar wird. Dazu ist dann freilich erst recht jene gehaltvolle Monotonie der Epik notwendig, die das immer gleiche in seinen leisen Wandlungen festhält und wesentlich macht, während die künstliche, unorganische Erstreckung der Hauptfabel in den griechischen Romanen oft nur Langeweile erzeugt.

Die innere Belebung des Gesamtvorgangs läßt, mit wachsender Reife der Kunst, die Hauptlinie immer kräftiger hervortreten und drückt die „Episoden" und „Seitenfäden" zu minderer Bedeutsamkeit herab, während gerade sie für die eigentliche Spannung, für das mehr „sinnliche Interesse" aufkommen müssen. Immerhin „bestehen" sie für uns eben doch nur durch ihre lebendigen, wenn auch oft nur fein angedeuteten Beziehungen zu dem Hauptvorgange, von dem sie ihre innerliche Kraft und Lebendigkeit erhalten.

Man hat diese Wechselwirkung oft übersehen und z. B. in den großen Romanen von H. de Balzac, die er willkürlich genug zur „Comédie humaine" zusammenschweißte, den Hintergrund mit seiner Lebenskraft verkannt, weil er sich nicht eben handlungsmäßig entfaltet und uns unmittelbar fesselt. Der Niedergang des Vaters Goriot muß jeden ergreifen, der sich von den geheimen Andeutungen und den kräftigen Hinweisen der einzelnen „Episoden" und der Brückenteile leiten läßt. Es ist immer noch ein Beweis für Balzacs Dichtertum, daß seine philosophischen Erörterungen (auf die er sich viel wußte!) uns zwar kalt lassen,

[1]) Vgl. W. Bonsels, „Die Biene Maja", ein gutes Beispiel der „relativen Tierdichtung" (W. Kühlhorn in Merker-Stammlers Reallexikon Bd. 3, S. 368), die für unseren Abschnitt allein in Betracht kommt. H. Eulenbergs „Katinka die Fliege" fällt durch ihre scharfe satirische Haltung aus dem Rahmen des reinen Romans heraus. Dagegen hat J. Swift besonders das Zwergenleben in dem Abschnitt „Liliput" von „Gullivers Travels" so wundervoll dichterisch durchleuchtet und die Tendenz so völlig aufgesogen, daß wir den Abschnitt ohne jeden Nebengedanken lesen können.

Digitized by Google

die Magie seiner Gesamtanschauung aber oft unwiderstehlich wirkt. Noch feiner, verschwiegener und überwältigender sind die hintergründigen Lebenszusammenhänge mit ihrer zeitlichen Entfaltung, etwa in den Romanen Knut Hamsuns, die sich mit den Vorgängen auf Segelfoß beschäftigen. Es ist kein Zufall, daß eine Gestalt wie August Weltumsegler (gleich anderen Figuren) darin immer wiederkehrt: der wurzellockere Außenseiter, der Industrievagabund, der immer wieder den echten Bauerngestalten von der Art des Isak (im „Segen der Erde") und des Ezra (im „August") gegenübertritt. Der erbitterte Krieg, den der Dichter von jeher gegen alle Talmi-Kultur führte, wie das versöhnte Lächeln, das seinen Glauben an das „dennoch" unverwüstliche Leben verrät — sie wurden und werden immer nur aus den Hintergrundsbeziehungen klar; gerade hier aber liebt es der Dichter, nach seinen eigenen Worten, „mit der Sordine" zu spielen. Aber auch die ungeheure Farbigkeit und Vieltönigkeit seiner vordergründigen Darstellung, die uns immer wieder daran glauben lassen, daß ein Panorama des Lebens vor uns sich entfalte; gerade sie offenbaren bei näherem Zusehen immer wieder jene große „Dämpfung", in der sich einmal die episch-betrachtende Differenzierung des großen Dichters, andererseits die Allbezogenheit und die Hintergründigkeit zugleich in dieser fast verwirrenden Fülle kundgibt.

In unseren Tagen hat z. B. der deutsche Erzähler M. R. Hesse dem biographischen Ereignisroman eine neue Wendung abgewonnen. Seine Romanzweiheit: „Morath schlägt sich durch" und „Morath verwirklicht einen Traum" zeigen den Durchbruch eines jungen Deutschen aus dem trügerischen Sumpfboden einer Auslandskolonie zu einem naturverbundenen Leben im Urwald und endlich zu seiner eigentlichen Aufgabe: der Neugestaltung des Seuchengebietes, in dem er den Gedanken deutscher Kulturarbeit verwirklicht. Was uns an den pragmatischen Vorgängen des Romans fesselt, ist ihre überwiegende Fülle sehr scharf gesehener Bilder aus „fremden" Lebenskreisen, die weit über das bloß Sensationelle hinaus an unsere Menschlichkeit appellieren und sich immer wieder zu großen Massen von einer gewissen dämonischen Wucht zusammenballen, auch da, wo sie uns abstoßen. Und das ist freilich, besonders im ersten Bande, sehr oft der Fall, wo wir z. B. die deutsche Kolonie nur mit den Augen des sich von ihr abwendenden jungen Arztes Dr. Morath sehen, als eine Brutstätte von Flachheit und Selbstheit. Der Verfasser hat nicht den subjektiven Charakter dieser Eindrücke unterstrichen, so daß wir auch nicht über seine Schilderung hinaussehen können. Da wird dann die lebendige und Leben zeugende Berührung, die auch im Kampf fördernde Wechselwirkung zwischen dem Helden und der Umgebung auf ein Mindestmaß beschränkt. Die Folge ist, daß selbst der Held am Anfang mehr als Außenseiter oder gar als Opfer (wenn nicht als Kritiker) erscheint und daß er erst im weiteren Verlauf der Geschichte uns zu fesseln vermag, da dann wieder die Umgebung stärker zurücktritt. Was an der zweifellos bedeutenden Leistung unbefriedigt läßt, ist der Mangel an dem dauernden Ineinanderwirken des Persönlichen und Allgemeinen und an der durchgehenden Andeutung des tieferen Sinnes der Er-



Digitized by Google

eignisse. Aber das Grundthema ist in sehr wirksamer Weise gestellt: die Bestimmung des heutigen Menschen, sich jenseits von allen konventionellen Wertungen und Richtungen sein Leben von innen her neu aufzubauen, der Umgebung zum Trotze und im Bunde mit einer kommenden Menschenwelt, der er sich in einem höheren Sinne verwandt fühlt.

Jedenfalls führt die literaturgeschichtliche Entwicklungslinie des „reinen Romans" zu einer immer stärkeren Bewertung, zugleich aber zur Brechung und Dämpfung der Hauptlinie; von ihr aus empfangen auch alle Nebenfäden ihr Leben, das denn auch immer hellere Lichter, buntere Farben und schärfere Umrisse annimmt. Die eigentümliche Stückelung und Umschläglichkeit der großen Linie, die ihre stärkere Vereinheitlichung und Vertiefung möglich macht, kann denn auch auf die „Episoden" übergreifen. Auch sie werden dann, bis auf kleine Zwischenspiele, mehr absatzweise — mit viel „verdeckter Handlung" gebracht, so daß die benachbarten Strecken des Teil- und des Hauptvorgangs oft nach Stimmungs- und Sinnzusammenhängen „gegenläufig" sind und doch in ihrer Wechselwirkung gemeinsam an dem Profil der Erzählung arbeiten.

Als Muster des älteren, „klassischen" Ereignisromans mit größerer Einheit und Sichtbarkeit der Hauptlinie und mit gut gesehenen, merkbar „geordneten" und abgestimmten Episoden kann auch heute noch Goethes „Werther" gelten. Hier ist die Hauptlinie an sich schon mehrfach geteilt, aber zugleich gegliedert und damit belebt; sie hat auch ihre eigene, wechselnde und doch beständige Farbigkeit, die sich aus den Gefühlswerten und Situationen der beiden Liebenden und aus den verwandten Stimmungsnoten der Landschaft, der Jahreszeiten usw. zusammenwebt. Immerhin könnte die schrittweise Längsentwicklung des Vorgangs uns auf die Dauer ermüden und der Eindruck der zur Katastrophe drängenden inneren Gewalten darüber verblassen. Daher sucht der Dichter mit „Episoden" an die verschiedensten Saiten unserer Seele zu rühren, bis unsere ganze Menschlichkeit mitklingt und bis die äußere und die innere Welt in die Farben einer sich selbst verzehrenden Leidenschaft eingetaucht erscheint[1]). So hat Goethe aus einem erschreckenden, im Grunde sinnlosen „Vorkommnis", wie es der Tod des jungen Jerusalem zu Wetzlar war, ein tief-

[1]) Man kann bei dem zeitweiligen Nachlassen und um so stärkeren Wiedervorbrechen der Leidenschaft von einer Art „Raketentechnik" sprechen, wie sie sonst mehr dem Drama und der Novelle eignet.

Digitized by Google

symbolisches „Ereignis" gemacht. Goethes Werther ist kein „Held" im gewöhnlichen Sinne, er macht auch keine entscheidende Entwicklung durch. Aber er ist der Träger und Vollender einer großen Zeitströmung, die der Dichter an ihm und seinem Schicksal zeigt, „aufs höchste entfesselt und aus der größten Freiheit zur stärksten Lebenskraft bildet". (So wird unser Begriff der epischen Integration von W. Schäfer umschrieben.) Nach Goethes Deutung ist sein Held „ein junger Mensch, der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulationen untergräbt, bis er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders durch eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt"[1]). Mit diesen Worten ist die innere Linie scharf umrissen und zu gleicher Zeit die seltsame „Zufälligkeit" und die „symbolische Sinnhaftigkeit" der äußeren Handlung betont, deren Bedeutung eben durch die Episoden hervorgehoben wird.

Das Spannende („Abenteuerliche") dieses Ereignisses ist ja nicht der Selbstmord des Helden; diese überraschende Schlußwendung hat der Dichter vielmehr merklich abgedämpft. Was uns dauernd an Werther fesselt, ist die abnorme — wenn auch jenem Geschlecht sehr bekannte — Übersteigerung des inneren Lebens, die Goethe unserem Gefühl (mit seinen „normalen" Entscheidungen und Erhöhungen) in einer Weise nahebrachte, daß sein Werk in die Weltliteratur einging und auf ewige Geltung Anspruch erheben darf, wie kaum ein Ereignisroman vor ihm. Die tiefbewegte Brust des Helden öffnet sich vor allem in der Liebe; damit ist der „reale Zusammenhang" gegeben, aber von dem einmaligen Vorgang aus und um ihn herum wird eine ganze, reich entwickelte und geschichtete „erotische Welt" entwickelt, in der nur (im Gegensatz zu den Novellenkränzen des Boccaccio) alle eigentlich derben, ungebrochenen Farben fehlen: es ist die Liebeswelt des sentimentalischen Menschen, die hier mit Naivität dargestellt[2]), d. h. auf ihre menschlichen Wurzeln zurückgeführt wird. Der Dichter geht jeder äußeren Erregung möglichst aus dem Wege und setzt alle noch so seltsamen Vorfälle sogleich in seelische Erlebnisse um. Die Form des einseitigen Briefwechsels ermöglicht diese großartige

[1]) Goethe an Schönborn, 1. Juni 1774.

[2]) Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. Ausgabe der Werke von Bellermann und Petsch, Bd. 7, S. 497.



Digitized by Google

Vereinheitlichung des Mannigfaltigen. Das ist der eine Pol des „deutschen", auf Synthese ausgehenden Ereignisromans.

Wir sehen noch ein Beispiel von der entgegengesetzten Art an: W. Raabes „Abu Telfan". Die Vorgeschichte bewegt sich in einem weiten Rahmen; sie spielt im bunten, ja im barbarischen Orient, und der Roman berührt auch die halb- oder untermenschlichen Schichten Europas. Die Mischung wird um so bunter, als eine Fülle von originellen Gestalten der gegenwärtigen Welt und selbst des gewöhnlichen Philisteriums hier mit Farben gemalt werden, die einem Dickens alle Ehre machen würden. In Wahrheit steht der Dichter der „Sperlingsgasse" natürlich unserem J. Paul am nächsten, mit dem er zwar nicht die Fülle von wissenschaftlichen u. a. Anspielungen und Vergleichen „kuriöser Art", wohl aber die Neigung zur Verseltsamung gemein hat, die oft hart an die Karikatur streift. Karikiert aber wird nicht nur, was der Dichter ablehnt, sondern auch das Menschlich-Liebenswürdige kleidet sich gern in die Form des Absonderlichen, ja des Bizarren, Überspannten. So drängt die ganze Darstellung auf eine Ebene außerhalb der gewöhnlichen Welt, und doch stehen die Vorgänge hüben und drüben in sprechenden Verhältnissen zueinander. Erst so zeigt uns der Dichter, wie es „wirklich in der Welt zugeht' und was das Redenswerte an all dem bunten, lockenden und verwirrenden Zauber sei. Weit entfernt, nur eine Musterkarte des Verschrobenen oder des Wunderlichen vor uns auszubreiten, erweitert der Dichter mit großer Kunst die uns allen und gerade seinen deutschen Lesern wohlbekannte Kluft zwischen der wilden Welt und der heiligen Stille. Dem entspricht der Weltbogen zwischen dem Tumurkin-Lande, wo Leonhard Hagebucher in der Sklaverei lebte, bis ihn der Tierhändler van der Mook befreite — und der Katzenmühle bei Fliegenhausen, wo dieser sonderbare Abenteurer (als Viktor Fehleysen) in Wahrheit zu Hause ist und wo seine Mutter Claudine ihr geheimnisvolles Einsiedlerleben führt. Hier finden die vom Leben Gehetzten, hier finden auch die „Weisen" (die, wie der Flickschneider Täubrich-Pascha, am liebsten dahindämmern) ihren wahren Frieden. Auch hier stehen Abenteuer und Sinngehalt in engster Verbindung; auch hier vertieft sich die Bedeutung der Vorgänge im einzelnen und im ganzen, je bunter ihre Erscheinung, je krauser ihre Verschlingung wird. Die reiche seelische Schichtung, besonders des Helden, reißt eine innere und zugleich eine äußere Welt von außerordentlicher Fülle auf, in der

Digitized by Google

doch das Fernste sinnvoll ineinander klingt. Aber das „Wahre" steht weiter vom „Wirklichen" ab, als bei Goethe.

In diesen beiden Erzählungen beruhte das „Seltsame" des Ereignisses auf dem Ungewöhnlichen, wenn man will: dem Abnormen, das freilich nur als eine Steigerung des Menschlichen nach irgendeiner Seite verstanden wird und damit sein abenteuerliches Gepräge verliert. Der Dichter des „Werther" hat aber in seinen späten Tagen das erste große Musterbeispiel eines anderen „reinen Romans" geschaffen, dessen wunderbarer Reiz in der Durchleuchtung der normalen, wenn man will: übernormalen Vorgänge des Menschenlebens beruht. Indem solche Vorgänge, vor allem wieder auf erotischem Gebiete, in ihrer „urphänomenalen" Bedeutung erfaßt; indem sie so angelegt und gestellt, verbunden und gesteigert werden, daß sie nicht bloß ihre letzten Möglichkeiten erfüllen, sondern ihre geheimnisvolle Verwobenheit, ihren beziehungsreichen Aufbau verraten, werden sie zu Sinnbildern des Menschlichen überhaupt und rauben uns die gewöhnliche Sicherheit, um uns gleichzeitig auf einer höheren Ebene des Lebens wieder anzusiedeln. So kann ein Roman wie die „Wahlverwandtschaften" an der tieferen Innenschau und an dem wesentlichen Aufbau des Menschen arbeiten; und diese tiefe Lebensbezogenheit bedingt wieder seinen höchsten poetischen Reiz, wenn es dem Dichter gelingt, das Schlicht-Bedeutsame mit dem Auffällig-Fesselnden in fruchtbarer Weise zu verbinden. Goethe hat das Wunder nur äußerlich als solches gefaßt; er tut alles, um dem Vorgange der seelischen Wahlverwandtschaft (im Hinblick auf die chemischen Vorgänge) eine höhere Begreiflichkeit zu sichern, jenseits der gewöhnlichen (mechanischen, psychologischen oder moralischen) Gesetze und Ursächlichkeiten. Es geht um eine Zwangsläufigkeit von ähnlicher Art, wie sie Goethe an geschichtlichen Begebnissen als „dämonisch" beschrieben hat. Hier ist ein Gebiet, auf dem sich intuitives Schauen und forschendes Erkennen, geheimnisvolles Dunkel und leuchtende Tageshelle, „Ahndung" und Einsicht berühren; ein Gebiet, auf dem der Ereignisroman von geistiger Art zu Hause ist. Hier ersetzt der tiefere Hintergrund, den der Erzähler in der Folge der Dinge aufleuchten läßt, während er uns im gewöhnlichen Leben verborgen bleibt, das bloß Seltsame, das Einmalig-Unbegreifliche. Und der „wunderbare" Eindruck wird erhöht durch die Einsicht in die wirkliche Gleichheit der Lebensvorgänge auf den verschiedensten Gebieten — im Sinne der Identi-

Digitized by Google

tätslehre des alternden Dichters[1]). So wächst ein Leitbegriff wie der der „Wahlverwandtschaften" weit über den Kraftbereich des „Symbols" hinaus. Hier ragt das Mysterium unmittelbar in das Leben hinein und gibt ihm Sinn und Bedeutung, Farbe und Hintergrund. Höher kann der Ereignisroman grundsätzlich nicht steigen.

Es liegt auf der Hand, daß der vertiefte Ereignisroman, der seine Beglaubigung nicht durch objektive Werte und Ordnungen erfährt, einen um so durchsichtigeren, an sich schon „sprechenden" Aufbau haben muß und daß jede Figur, jeder Gegenstand, jedes Vorkommnis, ja fast jedes gesprochene Wort seine besondere, hintergründige Bedeutung darin erlangen kann. Es fragt sich immer nur, ob auf den ersten Blick der bunte Inhalt oder die durchleuchtende Idee überwiegt und wie es der Dichter jeweils zuwege bringt, zugleich mit und möglichst schon in dem einen das andere zu geben und beide zur Wechseleinheit zu verknüpfen. Z. T. wird natürlich Ansatzpunkt und Behandlungsweise durch die Stoffwahl bedingt sein, doch ist das gewählte Lebensgebiet nicht an sich wesentlich (im poetischen Sinne!), sondern nur insoweit es bei epischer Überschau und Durchschau eine besondere sachliche Werthaltigkeit offenbart und besondere Abstufungen und Wirkungsvorgänge der menschlichen Werte spiegelt.

Zusammenfassend ist dazu folgendes zu bemerken. Von Hause aus bevorzugt der Ereignisroman das Bunte, Ungewöhnliche oder Geheimnisvolle, was stark auf unser Gefühl wirkt, was unsere Einbildungskraft bewegt und zugleich unsere Stellungnahme zu den „selbstverständlich" in den Dingen ruhenden Werten herausfordert: d. h. was in sich selbst stark schwingt und was unsere Seelen unmittelbar in lebhafte Schwingungen versetzt. Um dieser Lebensbeziehungen willen muß der Dichter freilich den Eindruck des „ganz Anderen", des schlechtweg Unbegreiflichen und Lebensfremden vermeiden und auch das „Neue" mit dem uns Gegenwärtigen und Bekannten, besonders mit dem an sich schon Fesselnden und Bedeutenden in unserem Leben oder mit seinen tieferen Hintergründen in unmittelbar überzeugender Weise verknüpfen. So spielten sich schon im altgriechischen Roman die Überfälle und Entführungen durch Räuber, die Verzauberungen usw. mitten im bürgerlichen Leben des Tages ab, wo man dergleichen aus (wenn auch

[1]) Vgl. Zeitschrift f. deutsche Bildung, Bd. 4, S. 306f.

Digitized by Google

seltenen) Erfahrungen kannte oder ganz allgemein an seine Möglichkeit glaubte. Beide Bereiche konnten dann wohl durch ein „magisches Motiv" (z. B. durch die Verfluchung eines Kindes) miteinander in Beziehung gesetzt werden; auch wählte man gern Vorgänge aus königlichen oder sonst hervorragenden Familien, aus fernen Ländern und solchen Gegenden und Lagern, denen man eine besondere Schicksalsnähe zutraute. Die Verkoppelung von Nahem, Vertrautem und Abenteuerlich-Fernem lernten wir im zeitgenössischen Roman (bei M. R. Hesse) in der auslandsdeutschen Lebensgemeinschaft kennen, die der deutschen Art weithin entfremdet ist, aber das eigentümlich Deutsche in dem Helden um so kräftiger herausfordert. In dem mehr geistigen Roman, etwa in Goethes „Wahlverwandtschaften" werden die Beziehungen zwischen dem Hüben und Drüben der Seele und des Menschenlebens durch allerlei symbolische Motive angedeutet, von denen oben die Rede war. „Auffallende" Ereignisse vermitteln zwischen den teils glatten, teils ganz verworrenen Vorgängen auf der einen und den streng gebundenen Gesetzlichkeiten auf der anderen Seite; die aristokratische Lebenshaltung der Figuren kommt hier nur insofern in Betracht, als der Adel in dem Deutschland des 18. Jahrhunderts am ehesten eine so reiche Entwicklung, eine solche Ausschmiedung und Verfeinerung des persönlichen Lebens ermöglichte, wie das Thema sie verlangt. Das „Abenteuerliche", das in diese Geistsphäre hineingebildet werden muß, beruht hier zum großen Teil auf einzelnen „drastischen" Motiven, die wieder den inneren Vorgang sinnbildlich beleuchten sollen. Weit ergiebiger im Sinne des eigentlich „Romanhaften" sind alle jene Stoffe, denen eine „ideale Ferne" eignet: nicht nur die unbedingte Ferne der „dritten Welt", sondern die räumliche Ferne exotischer Gegenden, die zeitliche Ferne der Geschichte oder die übertragene Ferne des körperlich, seelisch oder sittlich Abnormen, des Tierhaften, oder die soziale Ferne der „stillen Leute" in der „Sperlingsgasse" (bei W. Raabe) oder in der „Pickbalge" (bei W. Scharrelmann, 1934). Historische Stoffe sind an sich nicht unpoetisch[1]), und sie können episch gestaltet werden. Aber gerade an ihnen lassen sich (seit W. Scott) die doppelten Gefahren aller fremdartigen Gegenstände und die Klippen des stoffgebundenen Ereignisromans überhaupt erkennen. Was stofflich fesselt, widerstrebt an sich

[1]) Vgl. A. v. Grolman, Wesen des historischen Romans, „Deutsche Vierteljahrsschrift" Bd. 7, Heft 3.

Digitized by Google

der geistig-sinnbildlichen Behandlung oder droht durch sie seinen unmittelbaren Reiz völlig einzubüßen, wenn es uns erst durch eine weitreichende Analyse und durch allerlei Unterbauten vermittelt werden muß, wie die meist recht verwickelten Tatsachen und Verhältnisse der Weltgeschichte. Im allgemeinen darf der Dichter um so mehr geschichtliche Treue und um so mehr „kuriöses Detail" walten lassen, je weiter er sich der Peripherie der Darstellung nähert, zudem in der Rahmenhandlung oder in der Darstellung des Milieus. Auch dann aber muß er es gleichsam spielend geben, so daß es uns leicht eingeht, auch wo es fremdartig wirkt[1]). Nichts ist peinlicher als die geschwollenen „gelehrten" Anmerkungen bei Lohenstein oder bei G. Ebers, die weder wissenschaftlich noch dichterisch sind. Damit sie menschlich auf uns wirken können, müssen die Gegebenheiten der Geschichte leise umgeformt und unserer Gegenwart irgendwie zugebildet werden, ohne doch ihren Lokalton zu verlieren; sie haben dann die gleiche Bedeutung wie irgend etwas Seltsames aus dem Leben der Gegenwart. Alles Geschichtliche, Exotische, Naturhafte oder sonst „Fremdartige" lohnt die magische Behandlung des Dichters erst insofern, als es menschliche Werte von allgemeiner, nur nicht alltäglicher Art einschließt; Werte, die auch in dem Leser, also etwa in dem deutschen Menschen der Gegenwart „verborgen liegen" und doch zu seinem Wesen gehören; die also der Dichter zur lebendigen Wirkung aufweckt, so daß sie unser Bild von dem Menschen und der Welt, zugleich aber unsere menschliche und nationale „Realität" erweitern und vertiefen, ohne etwas Fremdes hereinzutragen. Staunend erkennen wir dann, was wir „hatten", ohne es zu „besitzen" und was in einem bewegten Leben, im Rahmen des „Ereignisses", nach dem wir alle uns sehnen, deutlich zutage tritt. Das ist echte Vermenschlichung, kein Haschen nach Sensation (etwa in der Art des leidigen „Schlüsselromans").

Der Dichter tut wohl daran, das „Neue" und „Besondere" an einem dargestellten Ereignis zu betonen, und es ist guter epischer Brauch, den Eindruck des Fremden mit dem des „Ansprechenden" in die Erzählung selbst zu verweben, indem der Held oder eine Nebenfigur vor dem Neuen, Geheimnisvollen erstaunt und dann darüber aufgeklärt wird oder es selbst verarbeitet. Ein frühes

[1]) Auch der Gebrauch fremdartiger Vokabeln, Namen, Fachwörter entspricht der epischen Diktion nur dann, wenn uns ihr Sinn und Bedeutung aus dem Zusammenhange sofort klar wird.

Digitized by Google

Muster dieser Art ist Defoes „Robinson", in dem sich ja eine ziemlich primitive Entwicklungsgeschichte mit einem farbigen Abenteuerroman verschmilzt. Die Entdeckung der Fußspur, die Beobachtung des Opferfestes der Kannibalen u. ä. Motive stehen dem rein Abenteuerlichen noch recht nahe. Aber die Neueroberung der Kulturwelt von den Elementen her vereinigt beide Hauptbestandteile des Epischen in einer Weise, die schon weit über den früheren Reiseroman hervorragt. Ein würdiges deutsches Gegenstück ist die „Insel Felsenburg" von Schnabel.

Wie das Nächstliegende und Allvertraute zugleich das Seltsamste und schier Unbegreifliche draußen und drinnen, in Natur- und Menschenleben offenbaren kann, zeigen u. a. die Bauernromane von K. Beste und Fr. Griese. Jener zeigt den tiefen Wahrheitsgehalt des Aberglaubens (besser: alten Glaubens), der sich an das Ackerwerk anknüpft; dämonisch-unkontrollierbare Stoßkräfte wachen in dem Herzen des Bauern auf, in dem doch auch die Kraft zur Überwindung schlummert. (Auch in dramatischer Form hat Beste gezeigt, wie eng „Bauer, Gott und Teufel" miteinander verbunden sind). Und bei Griese erhält die Mutter Erde gar ein Doppelantlitz. Das Epische tritt hier noch zurück hinter dem Naturhaften an dem Menschen und an seiner ganzen Umgebung. Die Erde ist eine harte, ja grausam-rücksichtslose Mutter, und dennoch ist sie die Trägerin alles Lebens. Solche Dichtungen lehren uns, weit über alle blasse und meist sentimentale (oder tendenziöse) „Heimatkunst" hinaus, das Allbekannte und Vertraute mit neuen Augen ansehen und immer tiefer auf den Grund unseres Daseins schauen. In diesem Sinne kann das ganze Leben zum Ereignis werden und der „reine Roman" sich zur tiefen Lebensdeutung innerhalb seiner Zeit erheben[1]).

Je näher wir dem Gegenstande der Erzählung stehen, je schärfer wir das Auge darauf heften, um seine geheimen Tiefen zu erforschen, um so mehr verschwimmen aber auch die Umrisse des eigentlichen Vorgangs. Es ist kein Zufall, daß sowohl bei K. Hamsun wie bei H. Stehr abgeschlossene Erzählungen ineinandergreifen; daß nicht bloß Ort und Landschaft, sondern auch die Persönlichkeiten wiederkehren, nur jeweils unter anderen Gesichtspunkten dargestellt. So gewinnt die „zyklische Form", von der

[1]) Vgl. R. Petsch, Der deutsche Bauernroman. „Ostdeutsche Monatshefte" 1933, S. 331ff. Dazu: „Hamburger Lehrerzeitung" Bd. 13 H. 7 vom 17. II. 1934, S. 111f.

Digitized by Google

oben die Rede war, bei dem gegenwärtigen Ereignisroman noch eine ganz besondere Bedeutung. Sie kann mehrere Generationen behandeln, um den schicksalsmäßigen Abstieg eines Hauses zu schildern, wie bei Galsworthy und Th. Mann, sie kann aber auch das gleichzeitige Ineinandergreifen verschiedener Schichten der Wirklichkeit unter höheren Verbindungen darstellen. Bekanntlich hat Karl Gutzkow seinerzeit das Ideal des „Nebeneinanderromans" aufgestellt[1]).

Da liegt die ganze Welt —! Da begegnen sich Könige und Bettler —! Die Menschen, die zu einer erzählten Geschichte gehören, und die, die ihr eine widerstrahlte Beleuchtung geben. Der Stumme redet da auch, auch der Abwesende spielt mit. Das, was der Dichter sagen, schildern will, ist oft nur das, was zwischen zwei seiner Schilderungen als ein Drittes, nur dem Hörer Fühlbares, in Gott Ruhendes, in der Mitte liegt. Nun fällt die Willkür der Erfindung fort. Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganz runde, volle Kreis liegt vor uns; der Dichter baut eine Welt oder stellt wenigstens seine Beleuchtung der der Wirklichkeit gegenüber. Er sieht aus der Perspektive des in den Lüften schwebenden Adlers herab und hat eine Weltanschauung, neu, eigentümlich.

Leider ist es im wesentlichen bei dem Programm geblieben. Gutzkows „Ritter vom Geist" und sein „Zauberer von Rom" entbehren nicht der menschlichen und geistigen Tiefe, und sie zeugen in ihrer Gesamtauffassung von einem poetischen Ergreifen der Gegenwart. Aber Idee und Wirklichkeit kommen nicht recht zusammen. Es fehlt der „reale Zusammenhang" von eigenem Wert und Sinn der die leitenden Ideen und die zahlreichen lebendigen Einzelheiten organisch miteinander verbände. Vielmehr verrät die eigentliche Handlung ihre Herkunft von den sensationellen Riesenromanen eines E. Sue, wie Gutzkow dann wieder E. Zola angeregt zu haben scheint. Jedenfalls verdeckt das Intrigenspiel und die heillose Verwirrung und Verknotung der Fäden jeden reinen, großlinigen Ablauf eines bedeutenden Gesamtvorgangs. Das Hauptverdienst des Erzählers liegt in der Schilderung der Zeitatmosphäre, die für sich noch kein episches Kunstwerk begründet. So haben denn Gutzkows „neunbändige Romane" (auf die er sich angeblich auch Goethe und Schiller gegenüber etwas zugute tat)

[1]) Vgl. „Die Ritter vom Geiste", Bd. 1, Vorrede. — Vgl. das Nebeneinander in der — locker gebauten — humoristischen Erzählung mit ihrem Mosaikgemälde einer „anderen" Welt. Vgl. die Linie Jean Paul — Dickens — Fr. Reuter — W. Raabe — H. Seidel, die von W. Scharrelmann („In der Pickbalge" 1934) glücklich weitergeführt wurde.

Digitized by Google

heute nur noch den Wert sachlich und anekdotisch fesselnder Zeitgemälde.

Aber Zeiten von der Art der fünfziger Jahre werden immer wieder danach streben, die innere Auflösung, die sie miterleben, in erzählenden Riesenwerken von erweichten Darstellungsformen darzustellen. Die Nachkriegszeit mit ihrem „Kulturdefaitismus" sprach sich folgerecht in einer Romanform aus, die mit der Epik eigentlich nur noch das Präteritum und die persönliche Entfernung gemein hatte. Überzeugt von der Sinnlosigkeit alles Geschehens und bestenfalls gebunden an irgendwelche utopistischen Zukunftsbilder, gefielen sich die Erzähler darin, die gegebene Welt zu zertrümmern, ihre zeitlichen und sonstigen Ordnungen aufzulösen oder zu einer Art von zufälligen Reihungen herunterzudrücken. Weder die Auffassungs- noch die Darstellungsformen der Überlieferung konnten diesem Ausdruck des äußeren Chaos und der inneren Verzweiflung oder satirischen Selbstzerfleischung genügen. Die Wirklichkeit hat da kein inneres Werdeprinzip, der Ablauf eines Jahrzehnts oder Vierteljahrhunderts ist etwas Äußerlich-Zufälliges, ist der bloße Zeitraum, in dem das scheinbar Festgefügte sich als sinnloses Nebeneinander offenbart. Darum durchrasen diese Erzähler die verschiedenen Schichten dieses Lebens und stellen sie — rein technisch nacheinander, in Wahrheit — nebeneinander auf, so daß wir die in sich zerfallenden, nur durch Stimmungen und Wertungen zusammengehaltenen Bilder unwillkürlich miteinander verbinden, wenn der Dichter uns von seiner Auffassung überzeugt — oder mit ihr angesteckt hat. Diese Form der Unform, die in England von dem Iren J. Joyce, in Amerika (mit schärfster politisch-auflösender Tendenz) von U. Sinclair und von John dos Passos (dem Erzähler „mit dem Kamera-Auge") ausgebeutet worden ist, hat in Deutschland bei A. Döblin zugleich einen Nachahmer und theoretischen Verfechter gefunden[1]).

Wer wie Döblin den „Bericht" als Grundlage der Erzählung leugnet, mit dem können wir uns nicht wohl auseinandersetzen. Da geht es um ein Formdiktat, nicht um eine Entwicklung auf lebendiger Grundlage; um nihilistische Destruktion, nicht um künstlerische Neubildung. „Sie werden", heißt es, „die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn ich den Autoren rate, in der epischen Arbeit entschlossen lyrisch, dramatisch, ja reflexiv zu sein. Aber ich beharre dabei. Das epische Kunstwerk ist keine

[1]) „Der Bau des epischen Werkes." S. oben S. 170.

Digitized by Google

feste Form, sie ist wie das Drama stetig zu entwickeln, und zwar durchweg im Widerstand gegen die Tradition und ihre Vertreter. Wie das Theater von heute erstarrt ist im Dialog der Personen, eben genau so steht es im Epischen, wo die Berichtform ein eiserner Vorhang ist, der Leser und Autor voneinander trennt." Auch wir haben dem Erzähler das Recht nicht bestritten, „entschlossen lyrisch und dramatisch zu sein", wir werden es ihm auch nicht verwehren, „sein Sujet lyrisch tanzen zu lassen", wenn es so gewillt ist. Warum nicht? Jede Kunst ist unendlich, jede sucht das Weltall für sich zu erobern und dabei alle Ausdrucksmittel, die bestimmten Weltschichten draußen und drinnen (d. h. auch bestimmten Gefühlslagen usw.) zukommen, in ihrer Art mitzuverwenden. Nur ist es dazu nicht nötig, die Gesetze der Ganzheit zu verleugnen, lebendige Organisationen zu vernichten und dauernd Kopfsprünge aus einem Kunstgebiet in das andere zu machen. Der „moderne" Erzähler nach dem Herzen Döblins unterbricht die Erzählung immer wieder durch ein selbständiges lyrisches Gedicht, eine abgelöste dramatische Szene, eine Zeitungsreportage, eine Seite Annoncen, eine chemische Analyse, ein kleinstes Bulletin, ein Stückchen Kolleg oder Parlamentsrede, einen Polizeibericht, eine Kaffeehausrechnung oder eine Seite aus dem Notizbuch eines Schulbuben usw. Da bleibt nur noch die Einheit der Druckausstattung übrig — und im Hintergrunde allenfalls die der Tendenz; jedenfalls nicht die des episch-dichterischen Ichs. Denn der „Erzähler", der hier alles sieht und darbietet, bleibt tief im „Zeitgenossen" und im Allerweltsbürger stecken. Es liegt im Wesen dieser Vortragsweise, daß das viele „Unzulängliche" hier nie zum „Ereignis" werden kann. Auch was dauernd im Hintergrunde steht, ist kein künstlerisches Weltbild, sondern ein auf Stimmungen und Verstimmungen, Meinungen und Vorurteile begründete, reichlich verworrene und durch den „Witz" zusammengekleisterte Lebensansicht des Verfassers, der jedenfalls nicht das Prädikat „Gestaltung" zukommt. Das einzige, was sich während des Erzählens ereignet, ist denn auch die Einstimmung des Lesers auf diese Weltsicht; die Einheit der Suggestion ist an die Stelle der dichterischen Schau getreten. Daß den „Menschen der Gegenwart" vieles „Sachliche" in dieser „Darstellung" sehr nahe angeht, versteht sich von selbst. Aber der Leser dieser Romane erfährt darüber nicht die große Verwandlung, die ihn das Gegebene im Lichte eines ewig Wahren sehen läßt.

Digitized by Google

A. Döblin ist denn auch in seinem Buche „Berlin-Alexanderplatz" nicht hinausgekommen über eine Summe von Teilwirkungen dichterischer Art und einen irrationalen Gesamteindruck, der aber nicht dichterisch ist. Daß der ungehobelte, im Grunde brave Transportarbeiter Franz Biberkopf trotz guten Meinens immer tiefer sinkt, um dann schließlich zu besserer Einsicht zu kommen, erinnert bedenklich an ältere „bürgerliche" Formeln, von denen der Verfasser sicherlich nichts wissen wollte. Merkwürdig nahe steht bisweilen der „Hauptmann von Köpenick", wie ihn Zuckmayer gesehen hat. Im Grunde hat der „Held" der Geschichte viel zu wenig Hintergrund und Symbolkraft, um sich die übrigen Stoffmassen anzuverwandeln. Auch das Gesamtgeschehen reißt die Elemente nicht mehr zur Einheit des „Ereignisses" zusammen, was doch in Döblins „Wallenstein" noch gelungen war. — James Joyce überragt zwar Döblin erheblich durch seine (oft snobbistische und mit einer gewissen Ideenflucht ausgepackte) Allsachkenntnis und durch seine intellektualistische Helligkeit. Er durchrast mit uns im Verlauf eines Tages die ganze Welt (immer mit einem verständigenden Augenzwinkern: „Ihr wißt ja wohl — jedenfalls weiß ich sehr gut"), aber diese Welt wird uns so wenig lebendig, wie sein Held „Ulysses", der durch die „einfallsmäßige" und „geistreiche" Verbindung mit dem antiken Seefahrer noch lange keine wahre Tiefe, nicht einmal ein wirksames Profil erhält. Auch hier verhindert die große Sichtnähe und die Überfülle von Detail jede Annäherung an die echten epischen Großformen.

Bei Dos Passos treten (z. B. in „Manhattan Transfer" und „The 42nd Parallel") größere Bindungen auf. Er läßt etwa mehrere Lebensläufe nebeneinander herlaufen, um sie zuletzt auf dem Wege des sinnvollen Zufalls — gleich dem griechischen Roman — wieder zu vereinigen. Er vermeidet „Übergänge" von einer Strecke zur anderen, die vielleicht banal wirken könnten, beraubt sich aber damit der werdenden Einheit und der notwendigen Ruhepausen, in denen unsere Seele Kraft sammeln kann für neue epische Eroberungen und für eine bedeutende Gesamtauffassung. Statt dessen schaltet er herausgerissene Fetzen fremden Geschehens nach der Art einer ungeheuren Wochenschau ein und stopft damit die Lücken seines Weltbildes aus. Auch hier fehlt die dichterisch-epische „Grundstimmung" und der Zauber des Einmaligen, das sich vor unseren Augen unmittelbar entfaltet. Es bleibt bei einer außerkünstlerischen „Verständigung" zwischen Wissenden, die

Digitized by Google

sich auf einer internationalen, geprägelosen Plattform zusammenfinden. Nur überwiegt das Zivilisatorische durchaus das Menschliche, und wir fühlen uns oft viel eher an die „Halle" eines Großhotels an der Riviera erinnert, als an den Tempel der Dichtung, wo jedes gesprochene Wort aus einer anderen Welt her zu ertönen, und in eine höhere Sphäre des Erlebens hinüberzuleiten scheint. Hier gibt es keine „Ereignisse" im Großen oder im Kleinen, sondern nur Begebnisse und zwischendurch — Programmnummern, wie in einer Varietébühne.

Niemand wird einem Ereignisroman, der die Mammutformen des modernen Lebens zu gestalten unternimmt, die Ausdehnung ins Gigantische oder die Verwendung ganz neuer, ungeahnter Mittel in Anlehnung an die neuen technischen Mittel der Lebensdarstellung (Kino, Radio usw.) und ihre überraschende Verbindung zum Ganzen streitig machen. Nur ist ein Wolkenkratzer, der Hafen von New York an sich noch keine Offenbarung der neuen Zeit[1]). Erst wo die riesenhaften Formen, das aufreibende Zeitmaß und die ungeheuerliche Verdichtung aller Lebensvorgänge die schlummernden oder halbwachen Triebkräfte und Sehnsüchte der Menschenseele zur vollen Wirksamkeit aufrufen; wo das Bewußtsein von solcher inneren Mächtigkeit die Brust des Menschen schwellt, vielleicht aber auch sein Begrenztheitsgefühl zu heftigem Widerstreben aufruft; wo das Magisch-Dämonische in seiner dichterischen Durchgestaltung zum Sinnbild eines tief Erfühlten oder „Erahndeten" drinnen und draußen, zum Spiegel tellurischer und kosmischer Weite und Breite, überwältigender Hinter- und Tiefengründe wird; wo es gelingt, diese letzten dimensionalen Erweiterungen des Weltbildes ins Ungeheure mit gerade noch überschaubaren Ausdehnungen unserer Erfahrung in Verbindung zu setzen, die Welt der Gegenwart im großen und kleinen als Ganzes zu fassen und ihrem gorgonenhaften Antlitz so etwas wie mythische Weihe abzugewinnen: erst da kann die Stoffbewältigung des Ereignisromans im 20. Jahrhundert das Höchste leisten und nach dem Siegeskranze des Übermenschlichen greifen. Der politischen Führung der Deutschen ist es gelungen, Einheitsringe um das nationale Leben herumzulegen und Ziele aufzustecken, die alle den tief begründeten, lange verborgenen und auf Erweckung wartenden Gestaltungskräften des Volkes entsprechen und unserem Gemein-

[1]) Wie dergleichen dichterisch gestaltet werden kann, zeigten wir auf S. 150.

Digitized by Google

schaftsdasein das Gepräge der Ganzheit aufdrücken. Hier hat die politische Tat der Dichtung vorgearbeitet, auch sie getragen und genährt von der großartigen Vorwegnahme dessen, was in der Volkspersönlichkeit angelegt war. Hier ward die Geschichte selbst „Ereignis" und überließ es der Dichtung, von dieser Grundlage aus ahnend und geistig gestaltend weiter zu dringen auf einem Wege, der nie als abgeschlossen gelten kann. Um so bedrückender und bedrängender liegt um uns her das chaotische Gemenge der „internationalen" Welt, obwohl wir alle das Gefühl haben, daß auch da ein Neues im Werden ist. Wir grüßen jeden, der auch hier schon im Gegebenen die tiefe, erzählungswürdige, einheitliche Wesentlichkeit zu entdecken und dieser ungeheuren *Unitas multiplex* mit (epischer!) Verwendung unzähliger neuer Mittel gerecht zu werden vermag. Voraussetzung ist immer die tiefe, klare Anschauung des nicht bloß zufälligen Beieinanderseins der Elemente im gleichen Zeit- und Raumabschnitt; sondern einer überwältigenden Ganzheit, deren Gefüge wir nicht berechnen und demonstrieren können und deren Dasein und Größe wir doch immer mitdurch-empfinden. Erst dann fühlt sich die menschliche Seele in ihren schöpferischen Urkräften berührt und von dem Zauberworte des Dichters erweckt, wenn aus dem Reiche der „Mütter" dauernd „gesteigerte Gestalten" immer höheren Grades hervorströmen.

Schon aus diesem Grunde erscheint uns jene andere Art der Ausweitung des Epischen nach der stofflichen und nach der Formseite fruchtbarer, deren z. B. H. Stehr in der Folge seiner Meisterwerke sich befleißigt. Sie kann als letztes Glied der Entwicklung der Prosaerzählung größeren Umfangs in unserer Gegenwart betrachtet werden. Auch seine Kunst nähert sich der zyklischen Dichtung und berührt sich in manchen Zügen mit der Saga, ohne doch das persönliche Gepräge und die saftige Lebendigkeit des reinen Romans aufzugeben. Wir erwähnten schon früher, daß die Handlungen des „Heiligenhofes" und des „Peter Brindeisener" streckenweise nebeneinander herlaufen; aber der Blickpunkt des Erzählenden ist jeweils ein anderer. Er- und Icherzählung, fortschreitende Darstellung und Rückblick, rätselhafte Entfaltung und nachträgliche Entschleierung durch einen Wissenden: das alles greift ineinander, um die „Ereignisse" jeweils von zwei Seiten her zu beleuchten, so daß die Bilderketten, deren jede für sich bestehen kann, nachträglich zusammengreifen und ein volles tiefes Bild von

Digitized by Google

der Welt ergeben, in der sich soviel Unbegreifliches abspielt und in der gerade das Unbegreifliche die letzten Einsichten und die reifsten Urteile begründet. An die Saga erinnert denn auch die Romankette, die der alternde Dichter — nicht als gealterter Schöpfer — mit dem „Nathanael Mächler" begonnen und einstweilen mit den „Nachkommen" fortgesetzt hat. Es handelt sich da nicht um den Niedergang eines Hauses oder mehrerer Häuser unter dem Ansturm äußerer Schicksale oder unter der Einwirkung natürlicher Gesetze von Aufstieg und Verfall. Vielmehr geht es um die Eroberung des letzten Lebenssinnes, des Zusammenwirkens von Gott und Seele durch eine begnadete (episch gesehen: mit hoher geistiger Erbschaft gesegnete) Familie. Es liegt im Sinne der Romanform, daß diese Eroberung nicht geradlinig vor sich geht, daß aber gerade das Unerwartete, Seltsame und oft Beängstigende, daß die krummen und die scharfen Wendungen des Weges nur um so sicherer zu jenen Zielen führen, die der Held des dritten Teils, Damian, auf seine — und doch wieder auf seines Vaters — Weise erreichen soll. Das Schicksal ist in allen diesen Erzählungen stärker als der Mensch, aber der Mensch, der sich da vor uns entfaltet, ist höher als alle Schicksale, denn er ist geborgen in Gott.

Unser Überblick hat uns gezeigt, daß und warum den beiden, u. a. von E. G. Kolbenheyer und von H. Stehr vorbildlich vertretenen Richtungen der Großerzählung in der deutschen Gegenwart eine besondere Bedeutung zukommt. Der Entwicklungsroman von individualistischer Prägung kann einer Zeit nicht so viel sagen, die den einzelnen mit allen Eigenwerten seiner Persönlichkeit gebieterisch in das lebendige Gemeinschaftswesen seines Volkes seiner Zeit hineinstellt und die ihn um so höher schätzt, je reiner er die Leitwerte der größeren Lebenseinheiten vertritt, auf die Geburt und Abstammung ihn hinweisen. Ebensowenig vermag der rein diesseitige, noch so spannende Ereignisroman einer Zeit zu geben, die das Ereignis an der Fülle seines inneren Gehalts an menschlichen Hochwerten mißt. Aber der ältere Entwicklungsroman auf Goethes Spuren hat der neuen Entwicklung der Saga den Boden bereitet, auf dem sie bei uns wieder neue Wege einschlagen und sich auch neben ihrer nordischen Schwester mit Ehren behaupten konnte. Und dem Ereignisroman hat die Verwurzelung der entscheidenden Wendungen drinnen und draußen in überrationalen Tatsachen und Forderungen eine ganz neue

Digitized by Google

Weihe gegeben. Erzählende Dichtungen dieser Art sind berufen, den Menschen und vor allem den deutschen Menschen der Gegenwart über die geistige Wesenheit seiner Zeit, über das Wesen seiner Nation und ihren inneren Aufbau aufzuklären; ihn durch die innere Anschauung von dem Reichtum und von der bedeutsamen Abstufung (der „Hierarchie") der Werte zu überzeugen, die seinem Volkstum innewohnen. Diese Aufklärung über dauernd flutendes Leben von höchst bedeutsamer Eigenart aber muß wieder Leben von verwandter Art in den Seelen aufwecken. Und damit erwächst der erzählenden Dichtung eine Führerrolle in der Gegenwart, die auch die Buchkritik, die wissenschaftliche Betrachtung und die Behandlung der Epik im Unterricht vor große, ernste und würdige Aufgaben stellt.



Digitized by Google

# NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS


Abenteuer 12ff., 266ff.
Abenteurergeschichte 14, 133
Aischylos 271
Alexanderroman 50, 297
Alexandriner 211
Altvater, F. 257
Alverdes, P. 234
Anekdoten 234ff. — von historischen Personen usw. 17
Antilegende 21
Anzengruber 257
Apuleius 77
Aretalogie 19, 236
Ariosto, L. 278
Aristeides 245, 314
Aristoteles 54
Arnim, A. v. 294
Atmosphäre 254
Auerbach, B. 257
Aufbau 56ff., 80ff., bes. 86ff.

Bakchylides 207
Ballade 230ff.
Balzac, H. de 134f., 203f., 217, 282, 292, 319ff.
Batrachomyomachie 280
Bauer, W. 151f.
Bebel, H. 241
Begleitmotive 73
Bellaniy, E. 93, 190
Belzner, E. 109, 212
Beowulf 210
Bergengruen, W. 226, 251
Bergson, H. 310
Bericht 33ff., 170ff. — s. a. Sammelbericht
Beschreibung 174f.
Beste, K. 131, 153, 161, 203f., 287, 289, 329
Betrachtung 175ff.
Bewegung (der Darstellung) 221
Bibel 99, 168, 171, 242
Bild 177ff.
Bildungsroman 296
Biographie 307
Biographischer Roman 318ff.
Blumauer, A. 280
Blumenthal, H. 307
Blunck, H. F. 164, 288
Boccaccio, G. 60, 64, 78, 229, 240, 245, 251ff., 323
Boldt, J. 256
Bolte, J. 16, 95, 241
Bonsels, W. 320
Boucke, E. 185
Breite, epische 219f.
Brentano, C. 259
Briefwechsel 182
Bromfield, L. 138, 150, 334
Bunker, J. R. 25
Bürger, G. A. 202, 230f.
Bulletin 3
Busch, W. 69
Busse, H. E. 287

Camões 277
Cassirer, E. 9
Cervantes, M. 116, 213, 245
Charaktere s. Figuren
Chrestien de Troyes 292
Clauren, H. 216, 255, 257
Cohn, H. 243
Colerus, E. 96
Conrad, J. 156f.
Courths-Mahler, M. 255
Crawshay-Williams, E. 138


Digitized by Google

Dämonisches 142f.
Dahn, F. 84
Dante 53, 60, 211, 279
Darbietungsformen 166
Darstellung 169f., 177ff.
Defoe, D. 329
Dibelius, M. 99
Dickens 120, 130, 133, 140, 162f., 168, 173, 193, 215f., 264, 304, 319, 330
Diederich, B. 242
Distanz, s. Entfernung; Objektivität
Dixelius, H. 290
Döblin, A. 104, 120, 137, 165, 170, 310, 331ff.
Dorfgeschichte 257
Dornseiff, F. 219
Dos Passos, J. 331ff.
Dostojewski 124, 240
Doyle, C. 105
Dritte Welt 158
Droste-Hülshoff, A. 233, 249, 256
Dschemschid 21
Duun, O. 136, 283, 290
Dwinger 139, 157

Ebers, G. 145, 328
Eberwein, E. 12, 266
Egilssaga 284
Eichendorff, J. v. 178, 222
Einführung, Eingang 89f.
Einzelformen 224ff.
Ellert, G. 191f., 308
Entfernung und Nähe 217f.
Entwicklungsroman 296ff.
Epos 270ff.
Ereignisroman 310ff.
Erlebte Rede 201, 204
Ermatinger, E. 268
Ernst, P. 95, 212f.
Erziehungsroman 296
Eulenberg, H. 320
Eulenspiegelbuch und Eulenspiegeleien 17, 50f., 242
Everth, E. 253
Exemplum 236
Exposition 89f.

Fabel 18, 259ff.
Fädengeflecht 72
„Falke" 251ff.
Faustbuch 22, 51f., 297
Fazetie 241f.
Fechter, P. 304, 307
Fichte, J. G. 92
Figuren 117ff., 172ff.
Finsler, G. 271
Flaubert, G. 146, 318
Flemming, W. 37
Fleuron, S. 119, 256
Fontane, Th. 114, 145, 180ff., 199, 220, 233
Fornaldarsaga 282f.
Franck, H. 85, 226, 237, 252
Frank, L. 156
Frauengestalten 134f.
Frenssen, G. 87
Freytag, G. 155, 165, 302
Friedemann, K. 59
Friedrich, Th. 259
Fügung 219

Galsworthy, J. 283, 292, 330
Gaudy, F. v. 194, 254
Gegenwart, epische 94
Gelenkmotive 77
Gellert, Chr. F. 244, 260
George, St. 185
Gerhard, M. 296
Geschichte 255
Gespenstergeschichte 242, 256
Gespräch 78, 179f.
Gessner, S. 208
Giotto 170
Gipfel 90ff.
Gödecke, A. 283
Göpfert, H. G. 88
Goethe 42, 56, 140, 142f., 145f., 158, 180, 206, 209, 212, 291, 312
— Egmont 83
— Faust 53, 185
— Gedichte 43f., 231f.
— Geheimnisse, Die 211
— Hermann und Dorothea 84f., 175, 274
— Jude, d. ewige 208



Digitized by Google

Goethe, Märchendichtung 257
— Wilhelm Meister 78, 120, 121ff., 127f., 131f., 159, 160, 222,f. 294, 302ff. — [Theatralische Sendung 160 — Lehrjahre 52, 60, 61, 67, 82, 115, 218, 302]
— Novelle 146
— Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten 64, 78
— Wahlverwandtschaften 67, 72, 74f., 83, 105, 136, 140, 145, 173, 195f., 218f., 313, 325f.
— Weiber, Die guten 78
— Werther 38, 52, 58, 72, 106f., 110, 121, 122, 129, 131, 132, 182, 198f., 294, 322f.
Gogol, N. 243
Gottfried v. Straßburg 209, 267f., 298ff.
Gotthelf, J. 51, 139, 257, 305f.
Griechischer Roman 50, 77, 101, 294ff., 314ff., 326f.
Griese, F. 287, 290, 329
Grillparzer, F. 82, 141f.
Grimm, H. 105, 197, 227, 235, 282, 289
Grimm, J. und W. 11, 16, 24ff., 95, 241
Grimmelshausen H. J. C. von 52, 124, 298ff.
v. Grolman, A. 307, 327
Grudde, H. 31
Grundformen 167
Gruppen 133ff.
Gundolf, Fr. 44
Gurk, P. 149, 260f.
Gutzkow, K. 330

Hagedorn, F. von 259ff.
Hamsun, K. 73, 94, 99, 288, 321, 329
Handlung 65ff.
Handlungsmotive 70
Hartmann von Aue 245, 292
Hatzfeldt, H. 278
Hauff, W. 79, 261
Hauptmann, G. 193, 258
Havers, W. 185, 190
Hebbel, Fr. 47f., 82, 105, 130, 158, 160, 163, 233, 234f.
Hebel, J. P. 18, 243
Heine, H. 200f., 235
Heinse, J. W. 118f., 165
Heinze, R. 277
Held, D. epische 126ff.
Heldenlied 20, 229f.
Heldensage 20f.
Hellenistisch s. Griechisch
Hellingrath, N. v. 219
Heraklessage 20, 296
Herzog Ernst 20
Hesse, H. 160
Hesse, M. R. 179, 183, 321f., 327
Heusler, A. 15, 200, 207, 283f.
Hexameter 209
Heyse, P. 246, 251ff.
Hildebrandslied 229
Hirsch, A. 245
Hirt, E. 269
Hölderlin, F. 133, 183
Hoffmann, E. T. A. 64, 78f., 158, 159, 243, 256ff.
Holz, A. 181
Homer 49, 161, 174, 200, 215, 265, 269, 271ff. — Ilias 121, 190 — Odyssee 76f., 81, 101f., 104, 111f., 113, 121, 147.
Honti, H. 15
Huch, R. 164

Jahn, W. 82
Jansen, W. 93
Ibsen 5
Ich, Das epsiche 57
Jelusich, M. 133, 308
Integration XIIf., 35f., 52, 127, 264, 270, 298, 309f.
Joca monachorum 241
Jolles, A. 4, 24, 27
Joyce, J. 170, 331ff.
Junghans, F. 92, 98

Kämpchen, P. L. 231
Kammhöhe 91ff.
Kein, O. 40, 97, 294
Keller, G. 49, 75, 78f., 100, 110, 120, 121, 132, 139, 168, 176, 188, 200ff., 244, 254, 303, 305
Klammermotive 73

Digitized by Google

Kleist, H. v. 18, 103, 106, 107, 135, 143, 158f., 164, 214, 219, 227, 235, 246ff.
Klemperer, V. 310
Klopstock 108f., 279
Knappheit 219f.
Knittelvers 208
Kolbenheyer, E. G. 96, 107, 131, 281ff., 286, 288, 308, 336f.
Komisches Epos 279f.
Kommerell, M. 193, 220
Konrad v. Würzburg 209
Krickeberg, W. 15
Krieger, H. 119
Kriminalgeschichte 256f. — [Kriminalroman s. a. Abenteuergeschichte]
Krogmann, W. 75
Kühlhorn, W. 320
Kunstmärchen 257ff.
Kurzformen 226ff.
Kuttner, G. 236

Lafontaine, A. 255
Lafontaine, Jean de 259
Langer, F. 227
Langsätze 196ff.
Langformen 261ff.
Laube, H. 137
Legende 20
Leib, F. 89
Leitmotiv 74
Lemaire, H. 148
Lessing, G. E. 5, 45ff., 174, 260f.
Liebing, H. 255
Liliencron, D. v. 233, 234
Lindemann, F. 156
Linien- u. Szenenseher 247
Löns, H. 119
Lohenstein, D. C. v. 328
Lokal 111
Lorck, E. 190
Lucács, G. 292
Ludwig, O. 46ff., 131, 133f., 139
Lügengeschichten 16
Lugowski, C. 124ff., 143, 283
Lukianos 200

Madrigal 208, 211
Märchen s. Kunstmärchen, Mythenmärchen, Urmärchen, Volksmärchen
Magussage 21
Mann, H. 213
Mann, Th. 167, 173, 179f., 293, 330
Margites 280
Masse s. Sammelfiguren
Mauthner, Fr. 145
Meinhof, K. 156
Meinhold, M. 65
Merker, E. 64
Menge s. Sammelfiguren
Meredith, G. 309
Meyer, C. F. 63f., 77, 95, 146f., 164, 228
Miegel, A. 187, 233
Milesische Geschichten v. Aristeides
Milch, W. 188
Milton 53f.
Mimische Erzählung 241
Moltke, H. v. 3
Morgenstern, Chr. 5
Moritz, K. Ph. 302, 304
Motive 36, 69ff.
Müllenhoff, K. 95
Müller, G. 298
Müller-Fraureuth, K. 255
Müller-Freienfels, R. 141
Münchhausen, B. v. 230
Musäus 192
Mythenmärchen 13
Mythisches Analogon 124ff., 143
Mythus 19

Natur 144ff.
Neuburger, P. 222
Nexus 46ff.
Nibelungen 210, 267, 272, 291f.
Nicolai, F. 180
Novalis 107, 294, 303, 312
Novelle 245ff.

Objektivität, epische 42, 194
Oehlenschläger, A. 291

Parodie 280
Peripetie 315

Digitized by Google

Peter, H. A. 173
Petersen, N. 107, 150f.
Pfaff, J. 25
Pfeiffer, J. 34
Poe, E. A. 111, 186f.
Poggio 229, 241
Polenz, W. v. 151
Polívka 16, 95, 241
Pongs, H. 250, 252
Ponten, J. 172
Pope 280
Präsens historicum 93f., 189
Problemroman 309
Prosa 206ff., 283
Proust, M. 62, 309f.
Predigtmärlein 236
Pseudoclementinen 297, 315
Psychologischer Roman 309

Raabe, W. 133, 149, 155, 180f., 216, 248ff., 288, 306, 318, 324, 327
Räsonneurfiguren 139f.
Rätsel 263f.
Rahmen 15, 63ff., 76f.
Raketentechnik 322
Raum 109ff., D. bestimmte Raum 110ff., D. absolute Raum 112ff., D. erfüllte Raum 113ff.
Récit im Drama 81f.
Rede: Direkte, indirekte, erlebte 201ff.
Redeszene 201 (s. a. Gespräch)
Reimpaare 209ff.
Renschel, H. 283
Reportage 3
Retardierung 81
Reuter, Ch. 202, 244
Reuter, F. 112, 140, 168
Rhapsode 271f.
Rhythmische Prosa 208
Richardson, S. 182
Richter, Jean Paul 132, 140, 144, 156, 160, 176, 187, 193f., 200, 213, 215, 330
Rinn, H. 234
Roffler, Th. 244
Rohde, E. 316
Rollenhagen 280
Roman 292ff.
Romantik 294
Rousseau, J. J. 182
Rückwärtsschreitende Motive 84
Ruhige Darstellung 220
Runge, Ph. O. 24

Sachs, H. 244
Saga 130, 137f., 280ff.
Sage (auch Sagenanekdote, Sagennovelle) 13ff.
Sammelberichte 99, 171
Sammelfiguren 137f.
Satanas 21
Sarauw, Chr. 231
Schachtelerzählung 63
Schaefer, W. 226, 229, 237ff., 252, 310f., 312, 319, 323
Schaeffer, A. 169, 172
Schaffner, J. 97, 160
Scharrelmann, W. 327, 330
Schaumann, R. 90
Scheffel, J. V. v. 192, 225
Scheidweiler, P. 182
Schelling, F. W. v. 40, 97, 265, 294
Schicksal 141f.
Schildbürgereien 17
Schilderung 179f.
Schiller 121, 152f., 231f., 264 — Briefe über ästhetische Erziehung 4
— Über naive und sentimentalische Dichtung 323
— Geisterseher 59, 63, 180, 256f.
— Verbrecher aus verlorener Ehre 256
— Dramen 82, 83f., 115, 297
Schissel, O. von Fleschenberg 316
Schlaf, J. 181
Schlegel, Fr. 64
Schmidt, F. 270, 292
Schmidtbonn, W. 190
Schnabel, J. G. 329
Schneider, W. 201, 214
Schnitzler, A. 205
v. Scholz, W. 88, 99, 196ff., 292
Schurek, P. 222
Schwank 17, 241ff.
Schwartz, E. 271, 316

Digitized by Google

Scott, W. 327
Seeberg, D. 152
Seemannsgarn 16
Seidel, H. 33, 132, 157, 160f., 235, 330
Seidel, J. 233, 238
Shakespeare 46, 66, 212.
Sievers, E. 220
Sinclair, U. 93, 150, 161, 192, 331
Sketch 227
Spiegelung (Transparenz) 91
Spielhagen 59
Sprache 184ff., 239ff., 252ff.
Spranger, E. 309
Stabreimvers 210
Stadt 148ff.
Stanze 211
Steckner, H. 265, 270
Stehr, H. 87, 100, 123f., 174f., 176, 188, 228, 249, 258, 288, 291, 307, 329, 335ff.
Stein, H. v. 3
Steinen, K. v. d. 9
Stevenson, R. L. 85, 228
Stifter, A. 247, 286, 306f.
Stilformen 214ff. (gesprochener und geschriebener Stil 220f.; konventioneller und eigenständiger Stil 221f.)
Stößl, O. 293
Stricker 243
Sue, E. 133, 318, 330
Swift, J. 320
Szene 179f.

Tacitus 19
Tagebuch 182
Tasso, T. 159, 277
Tau, M. 114
Tektonische Motive 75
Terzine 211
Teufelssage 19
Thackeray 163, 173, 304
Thalmann, M. 294
Thoma, L. 168, 181f.
Tieck, L. 64, 78f., 176, 243, 250
Tiergeschichten 119f., 256, 320
Tolstoj, L. 124
Tote Strecken 98
Tralow, J. 308
Travestie 280
Tremel-Eggert, K. 95, 156
Trivialroman 44, 50, 255, 293f.
Trollope, A. 228

Uexküll, J. v. 120, 141
Uhland, L. 16, 232f.
Umwelt 140ff.
Undset, S. 62, 191, 283, 290
Unterweltgeschichten 120 (s. a. Kriminalroman)
Urformen 3ff.
Urmärchen 15

Vaniek, G. 270
Vergilius, P. 190, 271f., 277
Versform 206ff.
Vers- und Liedeinlagen 222
Vesper, W. 289
Vischer, F. Th. 265
Volksmärchen 11, 15, 23ff., 49ff., 94f., 200, 241f.
Vollformen 3
Voltaire 280
Vorformen 1ff.
Vorgang 42ff.
Vorgreifende Motive 82
Vorwärtsschreitende Motive 93
Voß, J. M. 209
Vulpius, Chr. A. 255

Wagner, R. 74
Walpole, H. 137
Walzel, O. 74, 169, 182, 248, 270
Wanderroman 222, 301
Wandrey, C. 181, 286
Wedekind, F. 129
Weigand, W. 156
Welt, epische 140ff.
Wendepunkt 250ff.
Wenk, W. 25
Werner, H. 18
Werte, dichterische („menschliche") 4ff.
Wickardt, W. 264
Wiechert, E. 133, 139

Digitized by Google

Wieland, Chr. M. 208, 211f., 220, 265, 304
Wiegler, P. 286
v. Wilamowitz-Moellendorff, U. v. 20, 271
Winder, L. 152
Wisser, W. 25
Witte, A. 30
Wolff, J. 226
Wolff, L. 27
Wolfram von Eschenbach 52, 124, 163, 215, 268, 275, 298ff.
Wortig, J. 250
Wundt, W. 13

Xenophon 296f.

Zachariä 211, 280
Zauberlehrling 22
Zaubersprüche 206
Zeit und Raum 92ff., 226f., 262ff. — [Zeiterstreckung (objektive Zeit) 98ff. — Zeitdauer 102ff. — Zeitdichte (erfüllte Zeit) 106ff.]
Zola, E. 137, 165, 292, 330
Zuckmayer 333
Zufall 88
Zurückgreifende Motive 81
Zweig, A. 183

Digitized by Google

# VERZEICHNIS

einiger Arbeiten des Verfassers, die in dem vorliegenden Buche benutzt und angeführt werden. (In zeitlicher Folge.)

Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen, Berlin 1900.

Besprechung von B. Dieterich, Von Gespenstergeschichten. Im „Archiv f. d. Studium d. neueren Sprache" Bd. 112, S. 187f.

Das deutsche Volksrätsel, Straßburg 1916.

Deutsche Dramaturgie (von Lessing bis Hebbel): 2. Aufl., Hamburg 1921.

Besprechung von H. Franck, Deutsche Erzählkunst. In der „Zeitschrift für d. deutschen Unterricht" Bd. 58 (1924) S. 81ff.

Die Verseinlage im Roman. In den „Neuen Jahrbüchern f. Wissenschaft und Jugendbildung", Bd. 1, S. 365ff.

Hermann Stehrs Meisterwerke: Der Heiligenhof und Peter Brindeisener. Im „Deutschen Volkstum" 1925, Heft 1, S. 24ff.

Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft und zur allgemeinen Geistesgeschichte, Dortmund 1925.

Die tragische Grundstimmung des altgermanischen Heldenliedes. In der „Festschrift für W. Braune" (1925), S. 36ff.

Ein Meister der Anekdote (W. Schäfer). Im „Hamburger Fremdenblatt" vom 7. Nov. 1925.

Von der Kunst des Anekdotenerzählens. In „Schünemanns Monatsheften" (1928), S. 1055ff.

Ein deutscher Bauernroman (F. Griese, Winter). In den „Neuen Jahrbüchern für Wissenschaft und Jugendbildung", Bd. 4, S. 342ff.

Goethes Mondlyrik. In der „Zeitschrift für deutsche Bildung", Bd. 4, S. 297ff.

Film und Märchen. Im „Hamburger Fremdenblatt" vom 1. Mai 1929.

Die Analyse des Dichterwerkes. In „Philosophie der Literaturwissenschaft", herausg. von E. Ermatinger (1929), S. 240ff.

Zur inneren Form des Dramas. Im „Euphorion", Bd. 30, S. 21ff.

Die Kunstform der Novelle. In der „Pädagogischen Warte", Bd. 36, S. 577ff.

Novelle und Drama. Im „Kreis" Nr. 6, S. 572ff.

Über den Roman. Im „Wort" (Ztschr. der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung), Bd. 3, S. 10ff.

Motiv, Formel und Stoff. In der „Zeitschrift für deutsche Philologie", Bd. 53 (1930), S. 378ff.

Zum Problem der Altersdichtung (H. Stehrs). In der „Neuen Schweizer Rundschau", Bd. 23, S. 152ff.

Digitized by Google

Die deutsche Volkssage. Im „Güldenen Schrein" (1930—31), S. 33ff.

Bemerkungen zur Kunst H. Stehrs. In den „Preußischen Jahrbüchern", Bd. 223, S. 292ff.

Die dramatische Exposition. Im „Nationaltheater", Bd. 3 (1931), S. 210ff.

Der epische Dialog. Im „Euphorion", Bd. 32, S. 187ff.

Ein Judasroman (von P. Gurk). In der „Christlichen Welt", Bd. 45, S. 675ff.

Die Lehre von den „Einfachen Formen". In der „Deutschen Vierteljahrsschrift", Bd. 10, S. 335ff.

Wesen und Bedeutung der Dichtung (Leitsätze). In den „Forschungen und Fortschritten"), Bd. 9 (Nr. 27), S. 392ff.

Der deutsche Bauernroman. In den „Ostdeutschen Monatsheften" (1933), S. 331ff.

Friedrich von Hagedorn und die deutsche Fabel. In der „Festschrift von Melle" (1933), S. 160ff.

Das Groteske. In den „Blättern für deutsche Philosophie", Bd. 7, S. 392ff.

Wesen und Zauber der Anekdote. In „Hamburger Fremdenblatt" vom 8. März 1933.

Gattung, Art und Typus (Leitsätze). In den „Forschungen und Fortschritten", Bd. 10 (Nr. 7), S. 83f.

Zur Lehre von den ältesten Erzählformen. In „Dichtung und Volkstum", (1934) (= „Euphorion"), Bd. 35, S. 96ff.

Nordische Sagadichtung in alter und neuer Zeit. In der „Zeitschrift für deutsche Bildung", Bd. 10, S. 234ff.

Friedrich Griese und Konrad Beste. In der „Hamburger Lehrerzeitung", Bd. 13, Heft 7 v. 17. II. 1934, S. 111f.

Neues von Hans Grimm („Lüderitzland"). Im „Deutschen Volkstum" vom 1. Juni 1934, S. 461ff.

Digitized by Google